

Actes du 5ème Colloque Scientifique International des Arts Visuels
Dialogue Culturel de Doha

LES ARTS ISLAMIQUES

Entre l'identité du patrimoine et
la société globalisée

Traduit de l'arabe sous la direction de Ouafa Toumi par:
Ali Abbassi, Saïda Alaya, Heikel ben Mustapha, Fayçal Char-
rad, et Ouafa Toumi

Révision finale par Francis Beaujean et
Abdelouadoud El Omrani

«Nous avons essayé dans cette étude de nous rapprocher des visions du monde propres à chaque civilisation. Nous avons observé leur présence dans les arts respectifs de la civilisation islamique et de la civilisation occidentale durant une même époque (du 14ème au 16ème s.). Nous avons vu que l'une considère l'être humain comme une infime partie dans le système universel, il s'y adapte et s'y intègre. L'autre civilisation considère l'être humain comme le maître de l'univers auquel se soumettent toutes les créatures et qui impose ses critères jusques aux mouvements des étoiles et des planètes. Une civilisation qui a essayé d'expliquer l'existence à travers une vision intégrale et globale de laquelle elle a dérivé les règles et les lois de cette existence, et une civilisation qui a imposé son rythme préétabli à tous les termes de l'existence. Une civilisation qui s'est liée avec l'éternité comme un état philosophique proposant dans ses arts d'éviter la délimitation spatio-temporelle et recherchant les absolus dans ces délimitations, et une civilisation qui a insisté pour mesurer le temps et l'espace avec précision et à partir d'un angle déterminé et délimité.»

Dr. Amal Nasr. Faculté des Beaux-Arts, Alexandrie

«Une littérature importante a été consacrée à l'art islamique dont les œuvres témoignent d'un patrimoine incontournable. Pourtant, à observer aujourd'hui les programmes des médias et les politiques des organismes gouvernementaux ou non gouvernementaux, on se rend compte que l'attention porte de plus en plus étroitement sur l'Islam, sur la législation islamique touchant les comportements individuels et communautaires ou les questions brûlantes que génèrent les actes de certains fanatiques musulmans... Ceci évidemment aux dépens de la pensée artistique et esthétique islamique quasi absente de la scène alors que la civilisation islamique a rayonné très longtemps et s'est étendue de l'Est à l'Ouest marquant du sceau de sa pensée l'évolution de la civilisation européenne au cours du vingtième siècle.

Certains penseurs occidentaux sont responsables de cet escamotage de la pensée philosophique artistique et esthétique arabo-islamique. Ils ont en effet contribué à ancrer dans nos esprits l'idée que l'Islam et l'Art ne peuvent que diverger. Ainsi persiste dans l'inconscient de beaucoup ce rejet des arts picturaux dans toute la diversité de leurs formes, considérés comme répréhensibles ou interdits. Certains chercheurs véhiculent encore dans leurs écrits cette idée de la détermination des formes de l'art arabo-islamique par cet interdit de la représentation.»

Prof. Habib Bida. Institut Supérieur des Beaux-Arts, Tunis



Ministère de la Culture, des Arts et du Patrimoine
Département Etudes et Recherches
Qatar

Actes du 5^{ème} Colloque Scientifique International des Arts Visuels

Dialogue Culturel de Doha

LES ARTS ISLAMIQUES

Entre l'identité du patrimoine et la société globalisée

Traduit de l'arabe sous la direction de Ouafa Toumi par:

Ali Abbassi, Saïda Alaya, Heikel ben Mustapha, Fayçal Charrad, et
Ouafa Toumi

Révision finale par Francis Beaujean et Abdelouadoud El Omrani

Ministère de la Culture, des Arts et du Patrimoine

Département Etudes et Recherches

Qatar

2013



Ministère de la Culture, des Arts et du Patrimoine, Qatar

Boite Postale 23700, Doha.

Tel. +974.44022789

Legal Deposit No.: 275 / 2013

ISBN: 978 / 9927 / 104 / 23 / 7

Première édition 2013

LES ARTS ISLAMIQUES entre l'identité du patrimoine et la société globalisée
Actes du cinquième colloque des arts visuels.

Dialogue Culturel de Doha, Mars 2008

Traduit de l'arabe sous la direction de Ouafa Toumi

**Traducteurs: Ouafa Toumi; Faycal Charrad; Saïda Alaya; Heikel Ben Mustapha;
Ali Abassi.**

Titre original:

الفنون الإسلامية، بين هوية التراثي ومجتمع العولمة

Al-founoun Al-islamiyyah, bayna Houwiyyat Atturathi wa Mujtamaa Al-awlamah

© 2008 National Council for Culture, Arts and Heritage, Qatar.

Présentation

Par le biais de cette publication, nous mettons entre les mains du grand public francophone de manière générale, et sous les yeux des experts en histoire de l'art en particulier cette traduction française des Actes du 5^{ème} Colloque Scientifique International des Arts Visuels qui s'est déroulé dans le cadre du Dialogue Culturel de Doha au Qatar et qui a réuni un groupe distingué d'éminents spécialistes de tous les domaines de l'histoire de l'art islamique, et plus particulièrement la calligraphie arabe. Le Colloque était titré: Les Arts Islamiques entre l'Identité du Patrimoine et la Société Globalisée.

Plusieurs articles proposent une intéressante étude comparative dans l'approche esthétique entre l'art islamique et l'art occidental, si je puis dire. Les auteurs nous invitent ainsi à une redécouverte de nous-mêmes lorsque nous juxtaposons nos arts avec les arts des autres civilisations: «Notre façon de voir le monde influence aussi notre manière d'aborder les dimensions spatiales et la manière dont nous les percevons; à ce sujet, Hauser dit: «En réalité, le ciel doré et la perspective ne sont pas juste deux manières différentes de traiter l'arrière-plan, mais elles constituent deux caractéristiques appartenant à deux manières différentes de voir le monde: l'une prend l'être humain en tant que point de départ, l'autre prend le monde. L'une affirme la priorité des formes imagées sur l'espace

alors que l'autre utilise l'espace comme élément et base sur lesquels repose l'expérience sensorielle et qui prévaut sur le matérialisme de l'être humain; ainsi, l'espace absorbe les formes humaines et les assimile.» Les covenants dont les cultures (dynamiques) expansionnistes prennent une position positiviste vis-à-vis du monde considèrent l'espace comme énoncé principal pour regarder le monde; elles représentent leurs images dans un contexte spatial continu, et c'est ce qui apparaît clairement dans l'art de la Renaissance. »

Pour avoir abordé les facettes les plus diversifiées des arts islamiques, cet ouvrage constitue sans nul doute une œuvre de référence qui ajourne nos connaissances dans ce domaine, et ouvre les horizons vers des recherches plus avancées en suggérant plus d'un parcours et plus d'une méthodologie: réinterpréter l'Orientalisme; les arts islamiques entre l'inspiration et le plagiat; la divergence comme œuvre personnelle ou quête d'identité; les arts islamiques à l'ère de la mondialisation; les arts comme domaine de conflit de civilisations ou de dialogue de cultures; la calligraphie hier et aujourd'hui; l'architecture islamique et l'histoire.

Nous souhaitons vivement que ces travaux d'une grande valeur scientifique et artistique puissent enrichir les débats tout comme la diversité de nos arts enrichissent notre patrimoine humain commun!

Dr. Hamad bin Abdulaziz Al-Kawari

Ministre de la Culture, des Arts et du Patrimoine

Table Des Matières

Présentation	3
Première Partie	
Réinterpréter l'Orientalisme	
L'image artistique islamique dans la peinture italienne durant la Renaissance	
<i>Prof. Zinat Bitar</i>	11
Deuxième Partie	
Les arts islamiques entre l'inspiration et le plagiat	
L'art architectural islamique entre l'identité et la subordination	
<i>Prof. Afif Al-Bahnassi</i>	35
Le paysage naturel dans les manuscrits des écoles artistiques islamiques	
<i>Prof. Ahmad Khalil</i>	49
L'esthétique absente et présente entre Ibn Arabi et Heidegger	
<i>Prof. Sherbel Dagher</i>	75
La représentation de l'espace entre les arts islamiques et les arts occidentaux (XIVe-XVIe siècles).	
<i>Dr Amal Nasr</i>	87
L'Orientalisme et l'identité de l'art arabo-islamique	
<i>Prof. Moulim Laroussi</i>	125
Troisième Partie	
Divergence de points de vue: œuvre personnelle ou quête d'identité?	
Divergence de points de vue: œuvre personnelle ou quête d'identité?	
<i>Dr. Emna Nsiri</i>	139
Rétrécissement de l'espoir et penchant réfractaire	
<i>Ismail Abdallah</i>	153

Quatrième Partie

Les arts islamiques à l'ère de la mondialisation

Les Traditions de l'art islamique et le conflit avec le modernisme de la mondialisation	
<i>Dr. Lassaad Ourabi</i>	169
Actualisation de la pensée esthétique arabo-islamique à l'ère de la mondialisation	
<i>Prof. Habib Bida</i>	177
Les arts islamiques à l'ère de la mondialisation	
<i>Prof. Hanna Habib</i>	191

Cinquième Partie

Arts d'Orient et d'Occident; conflit de civilisations ou dialogue de cultures?

Le ruisseau de la créativité entre la raison et l'esprit	
<i>Mohammed Kamal</i>	209
Arts islamiques et arts occidentaux: conflit de civilisations ou dialogue de cultures?	
<i>Dr. Ibrahim Ismaïl</i>	225

Sixième Partie

La calligraphie entre le passé et le présent

La calligraphie entre modernité et patrimoine	
<i>Prof. Mahmoud Amhaz</i>	255
La calligraphie arabe entre illusion d'authenticité et appel à la modernisation	
<i>Prof. Sabri Mansour</i>	273
Peintures calligraphiques: essence et réalité	
<i>Talal Moalla</i>	285
L'écriture arabe et la calligraphie: autrefois, aujourd'hui et demain	
<i>Yousri Al-Mamlouk</i>	301

L'exemple de la calligraphie irakienne: vivre sur les lisières de la langue, mourir dans ses vastes étendues	
<i>Farouk Youssef</i>	319

Septième Partie

Oscillation entre la langue de la lettre et l'esprit de la forme; recherche dans les résultantes

La culture transcendantaliste est-elle encore une approche suffisante pour comprendre l'art islamique?	
<i>Prof. Mohammed Ben Hammouda</i>	331
L'œil, l'esprit et l'identité	
<i>Dr. Mustapha Aïssa</i>	353
Niveaux d'exploitation du patrimoine arabe dans quelques expériences arabes contemporaines	
<i>Prof. Fateh Ben Amer</i>	377
Calligraphie... Esthétique... Modernité limitée	
<i>Yassine Nessayer</i>	397

Huitième Partie

La calligraphie et l'exploitation des réserves spirituelles de la forme artistique

Esthétique de la valeur abstraite dans la peinture islamique et son impact sur la peinture contemporaine	
<i>Prof. Naïma Chichini</i>	435

Neuvième Partie

La calligraphie et le recouvrement de la mémoire oubliée

La calligraphie et la réanimation de la mémoire arabe	
<i>Ali Fawzi</i>	449

Dixième Partie

L'architecture islamique et l'histoire

**Problématique de la conservation du patrimoine architectural
islamique**

Mohammed Saïd Al-Belouchi 463

Illustrations 471

Première Partie

Réinterpréter l'Orientalisme

L'image artistique islamique dans la peinture italienne durant la Renaissance. *Prof. Zinat Bitar*

**L'image artistique islamique dans la peinture italienne
durant la Renaissance**

Prof. Zinat Bitar

La question de la réinterprétation de l'Orientalisme de manière générale, ainsi que la proposition de nouvelles visions portant sur ses méthodes, ses concepts et ses objectifs occupent une grande place dans la littérature scientifique et intellectuelle contemporaine, indépendamment des orientations et des motivations de ses partisans et de ses auteurs.

Dans ce contexte, et en tant que pilier essentiel dans les axes du rapport entre l'Occident d'un côté et l'Orient et ses civilisations de l'autre, l'Orientalisme artistique revêt une actualité renouvelée dans l'espace de la pensée Orientaliste occidentale et arabe contemporaines, et ce, depuis les années '70. Durant les deux dernières décennies, le mouvement des musées et des foires et celui des bourses mondiales et arabes ont connu un dynamisme recrudescant dans l'offre, la vente et l'étude d'œuvres d'art orientalistes européennes et américaines. Les chercheurs sont ainsi invités à tirer parti de cette mobilité cognitive et visuelle. Elle confirme en effet, l'importance d'investir ces nouvelles données dans l'introspection et l'analyse de l'Orientalisme artistique avec ses écoles, ses clés de lecture et ses articulations. C'est une démarche qui devrait s'inscrire dans les efforts tendant à se rapprocher de l'essence de ce phénomène culturel apparu au rythme des lois du processus historique en Occident comme en Orient depuis les temps anciens jusques à nos jours.

La relecture du discours artistique orientaliste au début du troisième millénaire nous est imposée par les conditions de développement de nouvelles études en matière d'histoire et d'histoire de l'art, ainsi que par l'intérêt économique et politique recrudescant que témoigne l'Occident envers cette partie de l'Orient (et notamment les projets de mainmise économique et politique américaine et européenne sur les ressources pétrolières, de nouvelle reconfiguration géopolitique et de tentatives de balkanisation en entités sectaires et confessionnelles antagonistes.) Cette relecture est nécessaire aussi en raison de la mobilité des musées et des maisons de vente d'œuvres d'art occidentales et orientalistes qui se sont déplacés vers les pays du Golfe Arabe. Nous en citons

notamment: le Louvre à Abu-Dhabi; Christie's et Sotheby's à Dubaï; et le mouvement dynamique des musées au Qatar.

Les mutations mondiales frénétiques dans le domaine des avancées scientifiques et technologiques et celui des moyens de communication visuelle de pointe ont ouvert la porte à des occasions cognitives énormes permettant de renouer et ajuster la relation historique entre l'Occident et l'Orient. De récentes études et recherches historiques et artistiques ont éclairé des pans importants de l'histoire de cette relation marquée par les divergences et par la diversité et la richesse cognitives. Parmi les tentatives les plus importantes, il y a les expositions d'art orientaliste aux Etats-Unis⁽¹⁾ et en France⁽²⁾ qui ont dévoilé deux épisodes fondamentaux de l'histoire de l'Orientalisme auxquelles les chercheurs et les intéressés ont prêté peu d'attention: l'Orientalisme dans l'art italien et dans l'art américain. En vertu de la spécialisation des études portant sur l'Orientalisme artistique, nous pensons que ces nouvelles données visuelles et de recherche provenant des expositions susmentionnées nous seront d'un grand secours dans la reformulation de l'image artistique orientaliste, et ce, dans le cours de son évolution chronologique depuis les Croisades jusques à l'invasion américaine de l'Irak.

Toute tentative d'observation objective de l'iconographie orientaliste nous induit forcément à retourner aux sources précoces de l'apparition des germes des effets artistiques islamiques dans l'art occidental. Il s'agit évidemment de l'âge de la Renaissance italienne avec ses trois étapes: la Pré-renaissance; la Haute Renaissance; et la Renaissance Tardive. En effet, les effets artistiques islamiques apparaissent d'abord dans les arts de la Renaissance italienne pour plusieurs raisons dont les plus importantes sont:

Premièrement: les relations commerciales, politiques et militaires entre les villes et les ports italiens et les pays du monde arabo-musulman du bassin méditerranéen existent de longue date et remontent à 828 ap. JC quand Venise présidait à ces relations.

Deuxièmement: la participation fondamentale des commerçants vénitiens, génois, napolitains et autres dans le financement des Croisades, puis le fruits recueillis par ces campagnes matérielles et spirituelles et contribuant à faire revivre les arts lors de ce que l'on appelle la Renaissance. Cet essor s'est matérialisé par le biais de l'évolution économique et l'amoncellement des fortunes, la traduction, l'acquisition d'œuvres d'art islamique, l'imitation et l'importation des techniques artistiques répandues alors durant l'ère fatimide, ayyoubide, mamelouke, et le début de l'ère ottomane (le verre, le cuivre, le bronze, les tissus, la céramique et tous les genres d'arts décoratifs, les tapis, les bijoux etc.)

Troisièmement: l'emprise spirituelle de l'Italie (rôle de l'Eglise Catholique à Rome) sur l'Eglise Orientale au Liban, en Syrie, en Palestine, et en Egypte après les Croisades, ainsi que la naissance de l'action des missionnaires et de l'évangélisation. Puis la chute

de Byzance entre les mains de l'Etat Ottoman en 1453 coïncidant historiquement avec les étapes de la Pré-renaissance et de la Haute Renaissance en Italie. Ces faits nous induisent forcément à une relecture des influents islamiques dans de nouveaux types et genres artistiques dans les écoles de Rome, Florence, et Venise (et notamment l'influence des arts de l'époque mamelouke sur les arts italiens.)

Quatrièmement: la prééminence de Venise dans les échanges commerciaux avec le monde islamique, et en particulier avec l'Etat Ottoman a amené la formation de l'Orientalisme artistique dans les œuvres des artistes de l'Ecole de Venise, visible notamment durant la Renaissance Tardive et les débuts du développement de l'art ottoman.

Cinquièmement: l'influence de l'Orientalisme artistique italien sur les autres écoles européennes en tant que points d'attraction des artistes européens y étudiant l'art (l'école allemande, britannique, française, russe, espagnole et américaine.)

L'Orientalisme artistique à l'époque de la Renaissance italienne mérite que l'on se concentre à nouveau sur ses concepts, ses étapes et ses effets fondateurs dans le mouvement de l'art européen et américain, en raison du rôle commercial et économique qui a présidé aux rôles politique et religieux-idéologique italiens dans l'Orient islamique depuis le neuvième siècle. La relation entre l'art et l'économie est en effet une équation toujours présente dans l'histoire des villes italiennes. Le commerce a joué un rôle essentiel et central dans le développement du langage artistique à Venise, Gènes et en Sicile parce que la vie de ces villes côtières pivotait autour du commerce avec l'Orient et l'Occident. Ainsi, la frappe de la monnaie et des pièces d'or a été déplacée vers Venise en 1284, et les flottes maritimes et les découvertes géographiques ont eu des effets fondamentaux dans l'amoncellement des fortunes, le développement des arts, et l'apparition en leur sein des collections d'art islamique.

Après qu'il se soit cristallisé en tant que phénomène culturel général, étudier de nouveau l'Orientalisme artistique dans les arts occidentaux et sa réinterprétation peut à notre avis être effectivement limité à deux événements principaux: les Croisades (1089-1298) et la Guerre Américaine d'invasion de l'Irak pour piller ses biens et ses richesses matérielles et spirituelles (1991-2003).

Cette délimitation historique nous amène à reformuler le processus évolutif de l'Orientalisme artistique dans les écoles d'art européennes. A la lumière des nombreuses données et informations documentaires, nous pouvons donc définir le caractère de ce phénomène culturel dans chaque école artistique orientaliste séparément.

On ne peut étudier l'Orientalisme artistique en tant que phénomène culturel complexe, diversifiée et à multiples strates cognitives qu'en le reliant aux cadres et racines économiques, politiques, religieuses et culturelles qui ont constitué historiquement le principal point de départ de la relation entre l'Orient islamique et l'Occident.

En effet, l'art européen dans tous ses genres et ses types (architecture, peinture, sculpture, arts décoratifs) s'est développé durant les périodes de prospérité économique dans le pays d'origine. L'Orientalisme à son tour en tant que phénomène artistique se développait et prenait forme en écho ou comme *somma* ou résultat de la relation de tel ou tel pays occidental avec l'Orient islamique au fil des âges. Dans les écoles artistiques européennes et américaines, l'Orientalisme artistique a varié en fonction des variations dans les relations commerciales, politiques et religieuses entre chaque pays européen à part et telle ou telle partie de l'Orient.

C'est ainsi qu'on a remarqué la prépondérance des motifs artistiques islamiques dans l'Orientalisme artistique italien, français et américain, et la prépondérance des motifs orientaux chinois dans les écoles romantiques anglaise et allemande.

Lorsque nous essayons d'étudier de près les étapes et les périodes durant lesquelles les motifs artistiques orientaux sont apparus dans l'art occidental, nous trouvons qu'elles ont commencé à suivre l'étape de l'apparition de la spécialisation cognitive dans les écoles orientalistes européennes. Cette spécialisation est issue du principe de concentration des intérêts coloniaux et commerciaux depuis le XVII^e siècle (suite à la mainmise de la Grande-Bretagne sur l'Inde et le Proche-Orient). Quant aux privilèges de la France et de l'Italie, ils ont été scellés dans les wilayas de l'Etat ottoman depuis le XVI^e siècle, et ont duré jusqu'à la moitié du XVII^e quand l'Amérique est entrée comme partenaire destiné à hériter la puissance et le pouvoir commercial et cognitif dans cette partie de l'Orient islamique. Ce nouvel arrivant héritera aussi la position artistique présidée durant le Renaissance par l'Italie en sa qualité de centre des arts et des artistes européens, et il concurrencera la position française au XIX^e et au début du XX^e siècle; New York étant devenue aujourd'hui le centre de la mobilité artistique mondiale.

C'est ainsi qu'apparaît au chercheur la nature de l'image artistique orientalo-islamique dans l'art occidental. La carte et le développement de l'Orientalisme artistique a connu des changements dans l'espace-temps européen puis américain suivant la même courbe ascensionnelle de l'épanouissement économique et politique de tel ou tel Etat occidental dans l'Orient islamique.

En suivant la méthodologie de recherche des cadres et des spécificités de l'Orientalisme artistique en tant que phénomène culturel enraciné dans la relation Occident-Orient, certaines études et expositions apparues récemment à Paris d'abord puis aux Etats-Unis (et notamment l'exposition *Venise et l'Orient*) ont éclairé des aspects essentiels relatifs à la forme et au contenu de ce phénomène. Alors, la réinterprétation de l'Orientalisme aujourd'hui nous impose de tirer profit des données de cette exposition et des études qui l'ont accompagné à la lumière des nouveaux documents historiques⁽⁹⁾, ainsi que des œuvres d'artistes italiens en tant que productions orientalistes de la Renaissance qui n'ont pas bénéficié par le passé d'un souffle de recherche spécialisé. Ces œuvres

ont dévoilé aussi des aspects importants de l'influence de l'art islamique sur l'art italien durant la Renaissance.

Il est à noter que la réinterprétation de l'Orientalisme est en plein essor aujourd'hui en Occident en raison de la densité et la profondeur de la présence orientalo-islamique dans la structure de la pensée artistique occidentale, européenne et américaine. Cette réinterprétation prend désormais la forme de découverte, recherche et reconnaissance scientifique du rôle de l'Orient islamique, de sa civilisation, ses arts et sa philosophie dans l'apparition de la Renaissance artistique occidentale. Cette démarche s'inscrit dans le contexte de la connaissance de l'autre, de sa reconnaissance dans le domaine du savoir, et aussi la reconnaissance par l'autre du rôle de l'Orient islamique, de sa civilisation, ses arts et sa philosophie dans l'apparition de la Renaissance artistique européenne et américaine en général. Même si les méthodes et les procédés de cette réinterprétation diffèrent d'un chercheur à l'autre, elles ont toutefois commencé toutes à admettre la nécessité de revoir la position antérieure, mises à part quelques rares exceptions.

Ces recherches et ces expositions confirment aujourd'hui que l'Orientalisme artistique islamique est un phénomène artistique classique dans l'art européen. Il consiste dans la pénétration des effets, des images artistiques, des idées et de la mythologie orientales dans l'art européen dès le IXe siècle. Il apparait donc que l'Orientalisme artistique n'est pas un phénomène passager issu d'une mode artistique ou né des impressions enregistrées par la Campagne de Bonaparte en Egypte et au Levant; il a plutôt joué un rôle formatif et fondateur dans la structure de l'art européen durant la Renaissance italienne (architecture, sculpture, arts décoratifs). Il n'est pas possible de réinterpréter l'Orientalisme artistique sans examiner en profondeur les fondements des variables fluctuantes qui ont marqué le rapport Occident-Orient après l'avènement du Christianisme et de l'Islam au Moyen-âge.

L'image artistique islamique: la forme et le contenu, la transformation et la modulation de l'image

L'Italie, chef de file de l'Orientalisme islamique durant la Renaissance (l'Ecole de Florence, l'Ecole de Rome, l'Ecole de Venise).

Le motif artistique islamique a dominé l'art italien durant la Renaissance à la suite des Croisades et du déplacement du centre des relations commerciales avec l'Orient islamique (l'Etat mamelouk, l'Etat Ottoman et l'Etat Safavide en Iran) vers l'Italie. Il en résulta un développement des échanges et des interactions commerciaux et culturels avec l'Orient islamique dans les villes italiennes de Gênes, Venise et Pise ainsi qu'en Toscane et ailleurs. La France étant occupée par la Guerre des Cent Ans avec l'Angleterre, la renaissance artistique tarda à y apparaître, et elle ne put cueillir les fruits immédiats des Croisades. Les prémices des relations bourgeoises apparurent en Italie

après l'amoncellement de capitaux provenant des guerres et du commerce avec l'Orient. Cette réalité historique a retardé le contrôle de la France et sa mainmise sur les relations commerciales avec l'Orient jusqu'au XVI^e siècle.

Il est à noter que la carte de l'apparition du motif artistique islamique dans l'art de la peinture de la Renaissance italienne a connu des variations aussi. Variations visibles dans les lieux de son apparition dans les écoles artistiques italiennes (écoles de Florence, Rome et Venise) et dans les étapes du développement et du contrôle dans la culture et l'art italien eux-mêmes: la Pré-renaissance; la Haute Renaissance; et la Renaissance Tardive. En effet, la concurrence entre les chefs-lieux de l'art de la Renaissance et leur déplacement entre le nord, le centre et le sud de l'Italie faisait écho à la prospérité économique de tel ou tel Etat et au développement des échanges avec l'Orient islamique. Si nous essayons aujourd'hui d'établir la relation entre la première apparition du motif artistique islamique dans la peinture italienne et son apparition tardive ou avancée, nous trouverons que la carte d'apparition de ce motif est liée organiquement et historiquement au contexte de l'échelonnement ascendant des écoles d'art italiennes (Florence, Rome et Venise) avec ses trois étapes: Précoce, Haute et Tardive. Cela nous pousse à chercher les incitations et les motivations derrière la formation de l'image artistique orientaliste islamique, les axes de sa genèse et le cadre de ses contenus au niveau des idées et des formes. En outre, les effets artistiques islamiques ont été adaptés et imités dans l'art italien de la Renaissance selon les contraintes artistiques contemporaines. Nous voyons ainsi que le motif artistique islamique est apparu dans les genres artistiques les plus répandus à cette époque et les plus connus auprès de l'école artistique italienne. Il est présent dans le tableau historique et les fresques religieuses chrétiennes (représentant la vie et la passion de Jésus-Christ, de la Vierge, et des Saints et des Apôtres orientaux comme Saint-Marc, Saint-Georges, Saint-Etienne, François d'Assise et d'autres). Le motif islamique est apparu aussi dans l'art du portrait, du paysage naturel, du nu, et les scènes de vie et le contexte lors de la période la Renaissance Tardive, du Baroque, du Rococo etc.

De L'Orientalisme de Giotto à Carpaccio: le commerce, la religion et la philosophie

Dans notre réinterprétation de l'Orientalisme artistique, nous réalisons qu'il y a deux pierres angulaires qui ont stimulé l'apparition des effets artistiques islamiques dans la peinture durant la Renaissance: la première est le commerce et la deuxième, la religion. Ce qui est notoire dans ces nouvelles données c'est la découverte documentée de la relation étroite entre les commerçants et les fresques religieuses dans les églises et les édifices italiens lors de la Renaissance italienne. En effet, ce furent les grands commerçants italiens contrôlant le commerce avec l'Orient islamique qui financèrent l'exécution de fresques religieuses dans les églises et les édifices publics. Et c'est un fait

notoire qui mérite que nous prêtions une grande attention à la dialectique de son rapport matériel et spirituel avec l'Orient.

D'un côté, les productions artisanales et artistiques islamiques (verreries, cuivres, bronzes, céramiques, tissus, tapis, bijoux, boiseries incrustées etc.) ont débarqué dans les ports de Venise, Gênes et de la Toscane pour être exportées vers les villes italiennes et les autres Etats nord-européens (Allemagne, Scandinavie, Angleterre, Russie et autres). De l'autre côté, les portraits des Saints et des Apôtres orientaux ont commencé à prendre place sur les murs des églises et des académies et de quelques édifices publics: Saint-Marc patron de la ville de Venise, Saint-George patron de Byzance et Saint-Etienne en rapport avec Jérusalem. Les images des saints relatifs aux Croisades comme Saint-François d'Assise firent aussi leur apparition. A cette même époque marquée par la fondation de l'art de la peinture italienne de la Renaissance, apparurent les signes de la modernisation et de l'évolution des techniques picturales et de la renaissance de la littérature et de la philosophie dans la pensée italienne dans son ensemble (Dante, Pétrarque, Boccace). La triade de la Renaissance se composait donc du commerce, de la religion et de la philosophie, et elle mena à l'époque l'idéologie artistique.

Cela revient donc à dire que la Renaissance italienne qui comprenait les divers aspects de la pensée et de la culture italiennes a tiré profit des réalisations scientifiques et philosophiques islamiques et des traductions arabes de la philosophie grecque (Avicenne, Averroès ou Ibn Rouchd, Aboul Alaa al-Maarri, al-Ghazali, Ibn Masarraah, Ibn Arabi et d'autres). On assista à l'apparition dans la culture italienne d'une position idéologique claire vis-à-vis de l'Islam dans le domaines de la philosophie et de la littérature, et qui se refléta dans l'art de la peinture lors de ses trois étapes. Il y eut lors de la première étape une grande influence de Dante et de *La Comédie Divine* sur la pensée et la vision de Giotto di Bondone, pionnier de l'art de la peinture murale de la Renaissance et pionnier de l'Orientalisme artistique dans l'art de la peinture religieuse chrétienne durant la Renaissance. ⁽⁴⁾

L'image artistique islamique dans la peinture religieuse chrétienne durant la Pré-renaissance et la théorie de la contradiction entre l'Islam et la Chrétienté

Giotto di Bondone, contemporain de Dante est considéré comme le fondateur et l'un des piliers de la Pré-renaissance artistique italienne; son nom est étroitement lié à des réalisations artistiques qui ont constitué un tournant historique dans l'évolution de l'image plastique européenne et sa technique. C'est aussi le premier à avoir introduit l'image du musulman oriental dans la composition du tableau de peinture historique, et l'un des premiers artistes à avoir rejoint les Franciscains et peint leur saint, François d'Assise dans sa ville natale à Assise (peinture monumentale de la Haute Basilique, Assise). Il a réalisé plusieurs épisodes de la vie de ce saint qui a participé à la cinquième Croisade en 1219

et a visité la ville égyptienne de Damiette. La légende populaire chrétienne et quelques sources historiques relatent qu'il a rencontré le Sultan al-Kamel pour lui proposer de se convertir à la chrétienté. Cet épisode a été peint dans les fresques décorant la Chapelle Pazzi de la Basilique Sainte-Croix à Florence.

Giotto a reflété dans ses fresques cet esprit culturel et idéologique prévalant au XIV^e siècle, fondé sur des vues idéologiques chrétiennes fondamentalistes, assujetti directement au pouvoir et à la politique de l'Eglise et la féodalité, et influencé par les positions critiques de Dante envers l'Islam. Nous voyons sur la peinture murale de Giotto l'image du Sultan arrogant al-Kamel, 'terrestre' et 'luxueux' alors qu'en face de lui se tient le saint François d'Assise 'ascète', 'ermite', modeste et 'croyant' dont le corps n'est même pas brûlé par le feu grâce à la profondeur de sa foi et sa force spirituelle, en comparaison avec l'image terrestre du « Sultan musulman ». C'est ainsi qu'apparaît l'image artistique islamique en contradiction avec la chrétienne du point de vue du contenu religieux-idéologique, c'est-à-dire de la foi. C'est la triade de la vue antagoniste contradictoire entre la Chrétienté et l'Islam commencée par Dante dans les domaines de la pensée et de la philosophie (*La Comédie Divine*). L'autre aspect de cette image se rapporte à sa lecture aujourd'hui ou sa réinterprétation du point de vue formel, et qui montrent que l'image artistique islamique est apparue au cœur du processus de modernisation structurel des techniques de la peinture de la Pré-renaissance au niveau des formes. L'image artistique islamique s'est en effet adaptée aux exigences et aux paramètres de la révolution artistique sur laquelle s'est basée l'avant-gardisme de Giotto di Bondone dans l'art de la peinture de la Pré-renaissance. Cette révolution artistique se fonde sur le principe de la simulation de la réalité (l'espace et le temps), et le principe de l'introduction du cachet local, ou d'introduire dans la région géographique sainte des territoires de l'Orient islamique des événements historiques qui s'y sont déroulés (costumes, traits physiques ethniques, animaux, couvre-chefs et autres).⁽⁵⁾

L'intérêt porté à la représentation de la vie du saint François d'Assise (entre 1291 et 1296) est la conséquence naturelle des débâcles militaires qu'ont connues les Croisades en Orient islamique. Nous remarquerons qu'à la suite de chaque défaite militaro-politique de l'Italie et de l'Occident face à l'Orient islamique, la culture de l'art italiens exhibent les représentations des saints et des apôtres chrétiens dont les noms se rapportent à l'Orient islamique, leur accolant l'image du victorieux sur le plan moral, spirituel et de la foi.

La concomitance du binôme des défaites militaires des Croisés en Orient et de la représentation de la victoire des saints chrétiens orientaux a commencé à se dessiner dès la chute d'Acre en 1291 entre les mains des Mamelouks. Le retentissement de cette chute a été énorme en Italie, et notamment à Venise où elle a été considérée comme une catastrophe économique bien plus qu'une catastrophe religieuse chrétienne.⁽⁶⁾

C'est à cette époque précisément que Giotto di Bondone a réalisé les fresques de l'église Saint-François d'Assise dans la basilique d'Assise (1291-1296), et c'est bien dans ces peintures qu'est apparue pour la première fois la représentation du Sultan musulman al-Kamel, l'opposée de l'image du saint François d'Assise en feu face au monarque en Egypte. Giotto l'a repeinte de nouveau dans l'église Sainte-Croix à l'intérieur de la Chapelle Pazzi à Florence en 1317, consacrant ainsi l'image de sultan musulman défait face à la victoire du saint François d'Assise par la foi. Giotto a fondé par là la tradition du renversement de l'image artistique islamique dans l'art de la peinture de la Pré-renaissance⁽⁷⁾ par le biais de la représentation de la victoire militaire islamique sous la forme d'une défaite face à la victoire religieuse chrétienne dont les Croisades militaires ont été défaits par les Musulmans.

Le rythme ascendant des événements politiques entre les deux pôles de pouvoir contemporains contrôlant l'économie du Bassin Méditerranéen a eu une grande influence sur l'Orientalisme artistique italien.

Cette augmentation de l'acuité des événements politiques et des défaites militaires de l'Occident face à l'Orient islamique a été accompagnée par une augmentation similaire dans le rythme et la représentation de l'image artistique islamique négative dans son contenu et esthétique dans sa forme.

La philosophie a joué un rôle influent et effectif en tant que discours incitateur dans la représentation de l'image artistique islamique dans les œuvres des artistes italiens de l'époque.

Depuis la sortie du dernier soldat croisé du monde islamique en 1298 jusqu'à la chute de Constantinople en 1453, l'art italien a traité les réalisations artistiques islamiques de tout type et de tout genre de manière fragmentaire, synthétique et sélective.

Nous remarquons que les effets artistiques islamiques se composaient d'éléments décoratifs taillés par-ci par-là, et montés sur tel événement religieux historique ou sur tel portrait ou événement politique contemporain. Ces derniers prennent souvent un aspect idéologique religieux qui place l'Islam dans une position antagoniste à la Chrétienté « du point de vue religieux » et appréciable du point de vue esthétique et artistique. Nous voyons que l'art décoratif islamique (géométrique, végétal et animal) est présent dans des sujets religieux précis de la vie de Jésus-Christ et de La Vierge Marie comme: L'adoration des Mages, La Fuite en Egypte, Le Mariage de Cana, l'Apparition au Temple⁽⁸⁾.

L'artiste italien a souvent eu recours au turban, au Cafetan, à la tunique brodée de motifs végétaux et de détails ornementaux stylisant le chameau ou le paon, au tapis islamique, aux ustensiles de cuivre ouvragé et aux céramiques et autres afin de procurer à l'atmosphère générale de l'œuvre d'art religieux un ton oriental réaliste qui conforte la crédibilité de l'image artistique narrative qu'elle représente. Nous citons à titre d'exemple:

Altichiero, *Adoration des Mages*, fresque de l'oratoire de Saint-George à Padoue 1377-1379; *Saint-George*, fresque de l'oratoire de Saint-George à Padoue 1377-1379; Gentile da Fabriano, *Adoration des Mages*, 1423, Galerie Uffizi de Florence; Pisanello, fresque de *Saint-George* dans l'église de Sainte Anastasia à Vérone 1435-1438; Masaccio e Masolino, fresque de la chapelle Brancacci à l'église Santa Maria del Carmine à Florence 1427-1428, et d'autres artistes de cette époque tels que Beato Angelico, Botticelli, Filippino Lippi, Ghirlandaio, Pinturicchio et d'autres.

Même si l'apparition des effets artistiques islamiques durant la Pré-renaissance fut discontinuée et sélective, elle témoigne néanmoins de la conscience des artistes italiens de l'importance de l'esthétique et de l'art islamique à cette époque. En effet, si l'Orientalisme de cette époque chargée d'hostilité religieuse et de conflits militaires et politiques suite aux Croisades témoigne d'une chose, c'est bien de la connaissance qu'a cet «Autre» (l'Occident) de l'art islamique et de ses valeurs esthétique-décoratives. C'est de là que proviendrait alors le fait de le reconnaître en tant que culture porteuse d'une pensée artistique orientale qui constitue un modèle à suivre au niveau formel, et un assistant visuel et technique dans la conception de l'image artistique religieuse chrétienne lors de la Renaissance artistique italienne.

Dans le temps et dans l'espace, l'artiste italien qui peint les thèmes historiques chrétiens était tributaire de l'Orient. C'est que cet Orient islamique est le lieu d'apparition de la religion chrétienne, même si ses monuments culturels ont changé avec le temps.

Nous devons enfin signaler cette particularité qui consiste à avoir recours aux effets artistiques islamiques dans les habits et les décors des peintures et des fresques religieuses chrétiennes italiennes. Elle consiste à adapter la forme artistique islamique au contenu idéologique chrétien au niveau visuel. L'artiste occidental a eu besoin de cette propriété en tant que symbole ou indication du lieu (la terre de l'évènement religieux) qui n'est autre que l'Orient islamique contemporain avec son style de vêtements et ses arts acquis grâce à l'accumulation civilisationnelle orientale sur sa terre tout au long de l'histoire.

Ainsi a-t-on dépassé les écarts du temps et les divergences de croyance entre l'apparition de la religion chrétienne au premier siècle ap. J.C. et la re-peinture de ses représentants et de ses saints après les Croisades au XIVe siècle.

L'image artistique islamique dans les arts de Venise: déséquilibres et écarts conceptuels entre l'espace et le temps

Vers la fin du XVe siècle et le début du XVIe, les effets et les motifs artistiques islamiques sont apparus dans les fresques décorant les salles de prière des églises, des ordres, des abbayes et des écoles religieuses et leurs salles de réunion. Les thèmes s'inspiraient des récits religieux et de la vie des saints et des apôtres orientaux.

Les fresques de la Chapelle absidale de l'église Santa Maria dei Crociferi à Venise figurent parmi les œuvres vénitiennes les plus fameuses qui empruntèrent la mode orientale, diffuse dans la peinture de la Renaissance Tardive. Elles ont été réalisées par trois artistes réunis: Cima da Conegliano, Giovanni Mansueti et Lattanzio da Rimini.

Ces fresques ont été commissionnées par la Fraternité soutenue financièrement par le syndicat de la soie *Setaioli*.⁽⁹⁾ Cette église chapelle était consacrée à la Vierge Marie et Saint Marc. Ses murs étaient décorés de quatre fresques figurant la vie de Saint Marc.

L'artiste Cima da Conegliano a réalisé la fresque de *Saint Marc guérissant le cordonnier Aniano* en déplaçant l'évènement d'Alexandrie vers la Venise contemporaine. L'artiste fait donc dérouler les faits comme il les imagine à Venise, alors qu'historiquement, ils ont eu lieu à Alexandrie. L'église Santa Maria dei Miracoli construite au cœur de Venise quelques années auparavant devient par le truchement de l'artiste l'espace architectural dont la cour est le lieu où se déroule l'évènement religieux chrétien égyptien. Il a ainsi couplé l'architecture vénitienne contemporaine à l'évènement religieux historique lié à la terre d'Alexandrie; cette même Alexandrie d'où a été transportée la relique de Saint Marc en l'an 829 ap. J.C. enterrée à l'origine à l'église alexandrine.

Ce qui est plus notoire encore que la fresque elle-même, c'est le fait d'avoir revêtu les personnalités entourant Saint Marc d'habits mamelouks et de majestueux turbans et toges islamiques, et d'avoir représenté à l'arrière-plan derrière ces personnalités à la mine et aux vêtements islamiques mamelouks un officier ottoman monté à cheval et portant un couvre-chef rouge allongé.

Ce faisant, l'artiste vénitien a projeté sur les héros musulmans de sa fresque un rôle historique avec lequel ils n'ont aucun rapport, puisqu'il s'apparente à des épisodes de la vie de Saint Marc qui remontent à l'époque préislamique et se déroulent à Alexandrie. Cima da Conegliano a placé les Musulmans qui lui sont contemporains, c'est-à-dire les mamelouks, dans l'image des habitants locaux contemporains de Saint Marc au premier siècle ap. J.C., soit avant même l'avènement de l'Islam.

La famille Bellini et son rôle dans la formation de l'image artistique islamique figurative et décorative dans la peinture vénitienne

Après la chute de l'Empire byzantin entre les mains des Ottomans en 1453 et la chute de l'Andalousie entre les mains des Européens en 1492, la rapide succession des évènements politiques au XVe siècle a joué un rôle central dans la pénétration des influents islamiques dans l'art de la Renaissance italienne. L'une des plus importantes étapes de l'entrée de l'image artistique islamique dans la structure de l'art de la Renaissance contemporain à ces évènements fut la visite de Gentile Bellini à Istanbul sur invitation du Sultan Muhammad Al Fatih de 1479 à 1481. Bellini a réalisé durant

son séjour des portraits du Sultan et plusieurs plans et dessins de costumes ottomans, d'édifices, d'animaux exotiques et d'objets d'art islamiques. Ces œuvres ont joué un rôle structurel dans la clarification de l'image artistique islamique au niveau de la forme, et dans sa transformation au niveau du contenu.

Même si les portraits du Sultan Muhammad Al Fatih exécutés par Bellini sont considérés comme les débuts de l'Orientalisme artistique dans l'art du portrait italien de la Rena et le commencement des rapports artistiques avec le nouvel Etat ottoman, il est vrai aussi que Bellini a profité de son séjour au Palais de Topkapi pour accomplir une réalisation artistique dans le domaine du tableau de peinture historique et religieux qui a constitué le fer de lance dans la charte des genres artistiques durant la Haute Renaissance en Italie.

Bellini a utilisé les dessins faits à Istanbul comme modèles ou spécimens des héros de sa fresque *La Prédication de Saint Marc à Alexandrie* exécutée pour la Scuola di San Marco.⁽¹⁰⁾

Bien que Gentile Bellini n'ait pas visité Alexandrie ou toute autre ville moyen-orientale islamique après Istanbul, il a cependant peint des événements de la vie de Saint Marc qui se sont déroulés à Alexandrie en se basant sur les récits de voyage de Breydenbach. Il a peint les minarets et les costumes mamelouks en suivant la tradition d'autres artistes vénitiens et optant pour le réalisme dans l'image artistique orientalo-islamique. En outre, il a eu recours aux sources anciennes⁽¹¹⁾ pour recueillir les informations relatives à la vie de Saint Marc, et notamment *La Légende Dorée* (1269) de Jacques de Voragine. L'auteur traite dans ce livre les récits et les biographies des saints au Moyen-Age et durant la Renaissance. L'oeuvre est parue dans un contexte dominé par les défaites des Croisades dans l'Orient islamique.⁽¹²⁾

Le choix de Bellini de cet épisode de la mission apostolique de Saint Marc en terre d'idolâtrie et relatif à la diffusion des préceptes de la foi chrétienne n'a attiré auparavant que rarement l'attention d'autres artistes; ces derniers se sont concentrés en effet sur les épisodes de la propagande politico-religieuse de la vie de Saint Marc après le déplacement de sa relique d'Alexandrie à Venise.⁽¹³⁾

Bellini a peint cet événement religieux chrétien sur la Place Saint Marc de Venise dans un cadre oriental islamique où les influents architecturaux et humains mamelouks et ottomans chevauchent les influents romains et chrétiens qui leur sont contemporains à Venise.

Il a placé la foule des croyants amassée sur la Place Saint Marc pour écouter le sermon de Saint Marc, et a placé des monuments de diverses époques culturelles et divers styles les entourant de trois côtés. Bellini a posé l'Obélisque de Constantin (hiéroglyphique tardive) et la colonne alexandrine de Dioclétien à côté de divers monuments près de la

Basilique Saint Marc de Venise et l'Eglise des Saints-Apôtres de Constantinople afin de suggérer le contexte architectural dans l'Eglise d'Alexandrie fondée par Saint Marc lui-même, et de laquelle on s'est inspiré pour construire la Basilique de Saint Marc à Venise après le déplacement de la relique du Saint à Venise. La scène architecturale ne s'est pas contentée de ces édifices chrétiens et romains, mais elle a incorporé aussi les minarets de la Mosquée Ibn Touloun au Caire avec son escalier extérieur, la tour fatimide de Bab Zouila,⁽¹⁴⁾ quelques minarets et maisons syro-égyptiens et le phare d'Alexandrie.

L'espace du tableau incorpore aussi la foule de croyants amassée, sur le côté droit les gens portent les costumes mamelouks islamiques et sur le gauche, les costumes italiens chrétiens, alors que Saint Marc est au milieu des masses.

Après la mort de Gentile Bellini en 1507, son frère Giovanni a poursuivi cette oeuvre artistique panoramique, et il entreprit en 1515 de peindre un autre épisode de la vie de Saint Marc: la fresque du Martyr de Saint Marc (conservée aujourd'hui aux Gallerie dell'Accademia à Venise). Giovanni décéda à son tour en 1516 avant d'avoir fini la fresque qui fut finalement terminée après sa mort par son disciple Vittore Belliniano.

La fresque a été réalisée dans un cadre islamique (costumes mamelouks et ottomans) qui domine le contexte général du tableau. L'artiste a peint les héros de l'ère païenne durant laquelle Saint Marc a connu le sacrifice avec des traits et des costumes islamiques. Voilà qui a placé l'image du Musulman contemporain (mamelouk et ottoman) dans un cadre historico-religieux factice, inventé de toutes pièces et hostile à la Chrétienté. On a projeté sur le Musulman un rôle idéologique et politique déformé et contraire à la réalité et la vérité historiques. Les Musulmans en Egypte sont accusés tout bonnement du martyr de Saint Marc le chrétien, d'avoir trainé sa dépouille dans les rues après sa mort de l'an 62 ou 63 ap. J.C., et d'avoir voulu y mettre feu. Mais voilà que Dieu a envoyé une tempête orageuse qui a éteint le feu, permettant aux croyants de transporter la dépouille du Saint et l'enterrer à Alexandrie. Pour de plus ample détails, on peut revenir à l'article de Michael Berry: « Giorgione et les Maures de Venise », p. 149, dans *Venise et l'Orient*, p. 146-173. Dans leurs peintures historico-religieuses, les frères Bellini ont consacré l'Orientalisme artistique islamique, comme ils ont fixé l'image antagoniste, falsifiée, synthétique et désavantageuse de l'Oriental musulman dans une veste d'héros négatif face à l'héros positif de Saint Marc d'Alexandrie.

Cette consécration s'est cristallisée auprès des artistes italiens, et notamment Giovanni Mansueti (élève des frères Bellini) qui a exécuté des parties des épisodes de la vie de ce saint dans l'Eglise de la Scuola San Marco, et ce avant sa mort en 1525 ou 1526 et qui sont: *Saint Marc guérissant Anianus*; *Saint Marc baptisant Anianus*; *Scènes de la vie de Saint Marc*. Dans ces oeuvres, l'artiste a suivi le même discours artistique orientaliste qu'il a pratiqué dans les séries des épisodes de la vie de saint Marc réalisées pour l'Eglise dei Crociferi.

Carpaccio: le paroxysme de l'image artistique islamique idéologisée dans le conflit de l'Occident face à l'Orient islamique

La tradition de la représentation des Musulmans contemporains avec des costumes mamelouks et ottomans s'est propagée auprès de la plupart des artistes vénitiens qui ont traité les thèmes historico-religieux, et qui ont représenté des récits de la vie des saints orientaux durant la première moitié du XVI^e siècle.

L'intérêt commercial et politique porté à l'Orient islamique (après la mainmise de l'Etat Ottoman en 1517 sur les pays de l'Orient islamique et sur l'Egypte) s'est étendu à toutes les communautés et les écoles religieuses qui avaient essaimé à Venise grâce aux financements des commerçants vénitiens qui contrôlaient les routes commerciales et maritimes du Bassin de la Méditerranée.

Cette époque a connu une diffusion de l'Orientalisme artistique islamique dans les thèmes religieux aux relents idéologiques fondés par le triumvirat du pouvoir à Venise: les commerçants, les communautés religieuses, et les artistes. L'intensité de la falsification idéologique de l'image de l'Oriental musulman a varié d'une école à l'autre, d'une communauté à l'autre, et d'un artiste à l'autre. Néanmoins, les artistes ont adopté l'expression narrative descriptive qui a regroupé l'architecture (dans ses époques diverses), l'être humain, la nature, et les arts décoratifs islamiques en tant que témoins réalistes de l'authenticité du fait historique.

C'est dans ce contexte que se situe l'orientalisme de l'artiste Carpaccio, proche de l'Ecole des frères Bellini et de Mansueti. Il s'agit de l'un des artistes les plus éminents parmi ceux qui ont représenté les thèmes religieux avec un masque oriental islamique, consolidant les bases de l'image artistique islamique dans ce genre artistique répandu durant la Renaissance. Carpaccio a accoutré cette image d'une tension politique et commerciale revêtue du cachet du conflit religieux chrétien-islamique. En outre, il est entré dans le jeu de la synthétisation des éléments architecturaux représentant les civilisations qui se sont succédées en terre d'Orient (romaine, byzantine et islamique) avec les costumes, les personnalités, les arts décoratifs, les tissus, la broderie et d'autres. C'est l'un des plus éminents artistes vénitiens qui a répondu à l'appel de la politique contemporaine dans l'œuvre d'art religieux. Carpaccio a en effet réalisé une série de peintures relatant le récit de la vie des saints orientaux: Georges, Etienne, Troade, et Jérôme. Ces œuvres étaient financées par la Fraternité de la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni fondée en 1451 de la part d'un groupe de diplomates. Ces derniers soutenaient leurs frères commerçants travaillant dans les navires vénitiens traversant la Méditerranée⁽¹⁵⁾ et finançaient leurs guerres contre les Turcs et leur participation dans la défense de l'île de Chypre, ce qui leur a valu la bénédiction du Pape Sixte IV.⁽¹⁶⁾

La position de cette Fraternité vis-à-vis de l'Orient islamique dépassait la défense

des intérêts commerciaux dans le Bassin Méditerranéen et les ports de l'Orient islamique au financement des guerres que menait la flotte vénitienne contre les Musulmans. Elle est différente en cela des autres Fraternités qui défendaient leurs intérêts commerciaux et leur présence économique dans la marine commerciale traitant avec l'Orient islamique.⁽¹⁷⁾

Cette divergence de position entre les écoles religieuses vis-à-vis de l'Orient islamique s'est reflétée sur les artistes qui ont peint des sujets religieux et narratifs avec un style orientaliste islamique dans l'art de la peinture vénitienne durant la Renaissance.

C'est ce que nous observons dans l'Orientalisme de Carpaccio qui a peint la Salle de Réunion de la Scuola di San Giorgio Schiavoni avec une série de tableaux religieux narratifs: neuf fresques murales dont deux illustrent la vie de Jésus-Christ, trois illustrent des épisodes de la vie de Saint Jérôme, trois illustrent la vie de San Giorgio, et la dernière illustre la vie de Saint Troade (commencées en 1502 et terminées en 1507).⁽¹⁸⁾

Trois de ces œuvres illustrent donc des épisodes de la vie de Saint Georges: *Saint Georges et le Dragon*; *Saint Georges Baptisant les Sélénites*; *Le Triomphe de Saint Georges*. Dans ces fresques murales, Carpaccio a peint la scène où se déroule l'évènement en la plaçant dans un contexte oriental islamique compositif et sélectif. Quant aux données orientalo-islamiques auxquelles il s'est basé pour la composition du cadre scénique de son sujet religieux oriental, il s'agit de ces livres parus à la suite des Croisades contre l'Orient islamique⁽¹⁹⁾ ou peu de temps après⁽²⁰⁾ et qui parlent des terres saintes et ses saints. Quelques années plus tard, entre 1511 et 1520,⁽²¹⁾

Carpaccio s'est attelé de nouveau à peindre des épisodes de la vie de Saint Etienne avec le même enthousiasme artistique avec lequel il avait peint auparavant les scènes au contexte orientalo-islamique. Il s'agit de deux fresques murales qui ornent la Salle de Réunion de la Scuola di San Stefano, l'une des plus anciennes Fraternités de croyants à Venise. L'une représente *La Lapidation de Saint Etienne*, la seconde *La Prédication de Saint Etienne*. Dans *La Lapidation*, Carpaccio a substitué le peuple des Hébreux qui a lapidé le Saint par le peuple des Musulmans mamelouks ottomans. En effet, il a vêtu les personnalités juives, protagonistes de cet événement historique dramatique relatif au supplice de Saint Etienne le chrétien, de costumes islamiques ottomans contemporains au peintre, avec des couvre-chefs à la mode ottomane aussi. C'est ainsi que le musulman apparaît sous une image antagoniste de la religion chrétienne, celui a tué ses saints et occupé sa terre. Le Musulman a donc porté le fardeau des juifs et de leur relation avec la religion chrétienne. Quant à l'aspect technique, l'artiste a poursuivi la même tradition panoramique en architecture constituant la scène générale où se déroule l'évènement religieux, sauf que ce dernier se déroule à Jérusalem cette fois-ci.

Carpaccio a regroupé l'architecture romaine, byzantine et islamique, en regroupant aussi les foules chrétiennes et islamiques au lieu et à la place des foules juives et

chrétiennes. Il a déplacé le conflit qui se déroulait historiquement dans la conscience religieuse européenne entre la religion juive et la chrétienne lors du Moyen-âge vers un conflit opposant la Chrétienté et l'Islam lors de la Renaissance. Il a coffré l'Islam contemporain avec ses représentants ottomans qui ont pu à l'époque fonder un empire islamique étendu, il les a coffrés dans le cœur de la tragédie chrétienne historique, et les a placés dans la case de l'antagonisme historique envers la religion chrétienne, leur faisant porter la responsabilité de la crucifixion, de l'assassinat, de la lapidation et du martyr des saints chrétiens en Terre Sainte et en Egypte. Pour la première fois, on a vu apparaître dans les peintures de Carpaccio l'image Dôme du Rocher, Qubbat Assakhra, et des minarets mamelouks en tant que symboles des monuments islamiques dans les peintures religieuses chrétiennes (*Prédication de Saint Etienne*).

En mélangeant l'architecture islamique avec l'architecture romaine antique et la chrétienne contemporaine dans une large panoplie de détails architecturaux et décoratifs dans les costumes, les turbans et les couvre-chefs ornant les têtes des femmes, Carpaccio n'est pas sorti de la tradition orientaliste du discours religieux chrétien financé par les communautés de Fraternités et les commerçants vénitiens. Une tradition commencée par les frères Bellini dans les épisodes de la vie de Saint Marc, et que Carpaccio a consacré, cristallisé et généralisé aux épisodes de la vie de la majorité des saints orientaux qu'il a peints.

Néanmoins, la relecture de ces tableaux religieux à la lumière des données historiques et celles de l'histoire de l'art qui commencent à dévoiler des réalités importantes dans la relation de l'Europe chrétienne avec le monde islamique à l'époque de la Renaissance, cette relecture nous permet aujourd'hui d'observer le contenu et la forme de l'image artistique islamique dans l'Orientalisme de la Renaissance italienne, et de la placer dans le contexte des événements politiques tumultueux entre l'Etat ottoman et les pays européens.⁽²²⁾

Certains chercheurs ont suggéré que le discours visuel antagoniste qui s'est diffusé dans l'art de la Renaissance italienne était dû à l'angoisse face aux défaites politiques et militaires européennes face à l'Etat ottoman. En effet, plusieurs forteresses et sites militaires et commerciaux italiens et vénitiens sont tombés essentiellement entre les mains des Ottomans turcs depuis 1499, jusqu'à la signature de l'accord de paix entre les Vénitiens et les Ottomans en 1502 avec l'aide du Pape Alexandre VI.⁽²³⁾

Notons aussi que le déclin politique et les défaites militaires endurées par Venise (maitresse du commerce maritime avec l'Orient islamique), l'Italie et quelques Etats européens ont amené leurs artistes et leurs intellectuels idéologues à faire revivre les images des saints orientaux et à imputer aux Musulmans mamelouks et ottomans contemporains la responsabilité de leur persécution et leur assassinat. Bien souvent, les

défaites militaires ramènent au voile de la religion dans le but de réveiller l'enthousiasme populaire pour mener ultérieurement d'autres guerres militaires entre l'Europe et le monde islamique. En effet, on a peint le triomphe des saints chrétiens sur les Musulmans dans les fresques des églises, des édifices publics, des Fraternités, des syndicats et des communautés de missionnaires après chaque défaite militaire subie par les flottes vénitiennes face à l'armée ottomane, et avant elle, l'armée mamelouk. Ce sont bien les édifices qui étaient fréquentés par les foules de croyants chrétiens et par la majorité du peuple italien; ce qui amène inéluctablement à former cette image hideuse du Musulman assassin, violent et impie dans la conscience populaire chrétienne de l'époque. Voilà qui a amené en fin de compte à stimuler les énergies matérielles et spirituelles pour coloniser les pays de l'Orient islamique et piller ses richesses durant les siècles successifs, puis à contribuer à la formation de cette image dans les médias occidentaux. Il est probable que nous aurons besoin d'un grand nombre d'études et de recherches afin de nettoyer cette image humaine et artistique des impuretés idéologiques liées aux intérêts économiques et politiques occidentaux dans l'Orient islamique.

La réinterprétation de l'Orientalisme artistique en partant des racines de la formation de l'image artistique islamique dans la peinture religieuse italienne nous permet aujourd'hui de nous arrêter objectivement pour corriger le cafouillage conceptuel de l'image et du contenu en même temps. En effet, le rapport sélectif et fragmentaire séparant l'image de son contenu dans la personnalité culturelle et artistique islamique a porté en ces temps-là à un cafouillage et des erreurs conceptuels et structurels dans l'art de la peinture italienne.

En outre, la proposition « non-temporelle » de l'image artistique islamique dans les thèmes religieux chrétiens italiens a créé une image négative et antagoniste dans la conscience populaire européenne des foules qui fréquentent les églises en tant que lieux de prières. L'influence de l'art italien sur l'art européen à l'époque de la Renaissance est importante dans le processus de consécration de cette image, et de sa généralisation dans l'art européen, puis l'art américain successivement.

Les pistes brouillées et les erreurs conceptuelles dans l'incorporation du « temps » et du « lieu » considérés comme données orientales de la légende religieuse chrétienne - aux origines orientales - ont interagi dans la formation d'une image « ambiguë » de la foi personnelle chrétienne aux traits ascétiques et puritains. Les manifestations du luxe « sultanier » oriental islamique ont servi d'allégorie pour représenter l'ascétisme et la foi du sacré chrétien. Bien souvent, nous voyons cette image factice, ambiguë et missionnaire réapparaître pour présider les rapports Occident-Orient tout au long des époques artistiques européennes successives.

NOTES

- (1) The Noble Dreams: Weekend Pleasures, *Orientalism in America 1870-1930*; Washington, 2000.
- (2) *Venise et l'Orient 828-1979*, Gallimard, Institut du Monde Arabe; Paris, 2006
- (3) Op. Cit. *Venise et l'Orient*
- (4) Barry Michael: *Giorgione et les Maures de Venise* (Venise et l'Orient) pp. 146-173
- (5) Plus de détails dans Dr. Zinat Bitar: *L'Eglise Saint-François d'Assise*, dans (*Ghiwayat Assourah...*) Beyrouth, Centre Culturel Arabe, 1999; pp. 312-319
- (6) Op. Cit. *Venise et l'Orient* p. 75
- (7) Roncalia: *M. St. Francis of Assis and the Middle East*; Cairo, 1956.

En 1220, à son retour en Italie venant d'Orient, le saint François d'Assise a diffusé sa mission religieuse de purification parmi les Chrétiens qu'il considérait négligents au sujet de leur religion. Le légende du saint François d'Assise est entrée dans la littérature et l'art italiens en tant que symbole de la foi durant le 13e et le 14e siècles. Dans *La Divine Comédie*, Dante a personnifié l'épreuve du feu réalisée par François d'Assise devant le Sultan. La version originale cite:

“E poi che, per la sete del martiro,
ne la presenza del Soldan superba
predicò Cristo e li altri che 'l seguirono,
e per trovare a conversione acerba
troppo la gente e per non stare indarno,
redissi al frutto de l'italica erba,”

[Version française du traducteur:] « par soif du martyr, en présence du Sultan superbe il prêcha le Christ, lui et les autres qui le suivirent, et comme il trouvait trop dure la conversion des gens, et afin de ne pas s'arrêter inutilement là, il s'en retourna pour faire fructifier l'herbe italique. » Paradis, Chant 11, vers 150-155. Voir aussi les notes et commentaires de Hassan Othmane, traducteur de *La Comédie* de l'italien en arabe au sujet de cet évènement historique et sur ces vers de Dante dans le Paradis. Dar al-Maarif, Egypte 1968, pp. 237, 238

- (8) Voir: Zinat Bitar, *Al-Istichraq fil fann arroumans alfirensi*, Alem al-Marifa, Kuwait, n. 157 chap. 1. Et aussi: Zinat Bitar: *Tahaoulat al-quiem walasalib warrouh*, dans (*Ghiwayat Assourah...*) Op. Cit. pp. 219-234
- (9) Op. Cit. *Venise et l'Orient* p. 125-1. Les *Setaioli* étaient des commerçants de soie vénitiens qui importaient la soie naturelle non ouvragée de Syrie, d'Egypte et d'Iran,

puis la ré-exportaient vers le monde musulman sous forme de fils de soie, après la filature.

- (10) Gentile Bellini et son frère Giovanni étaient membres au service de la Scuola qui comprenait plusieurs commerçants et diplomates qui avaient noué des relations commerciales et diplomatiques entre Venise et l'Etat Mamelouk Ottoman. Il y avait parmi les commerçants fameux Ambrogio Contarini et Giosafat Barbaro qui a écrit ses récits de voyage en Iran et à Trabzon sur la Mer Noire.
- (11) Raby Julian: "Exotica from Islam" dans O. Impey et A. Mac Gregor ed, *The Origins of Museums: The Cabinet Curiosities in sixteenth and seventeenth century Europe*, Oxford, 1985, p. 251-258.
- (12) Raby Julian: *Venice, Durer and the Oriental Mode*. The Hans Huth Memorial Studies, 1, Totowa, NJ, 1982, p. 41
- (13) Catarina Schmidt Arcangeli: La Peinture Orientaliste à Venise du XVe au XVIIe siècle, dans *Venise et l'Orient* p. 121-139, p. 128
- (14) Botti Isabella "Tra Venezia e Alessandria: I teleri belliniani per la Scuola Grande di San Marco" dans *Venezia Cinquecento*, 3, 1992, p. 333-373
- (15) Op. Cit. *Venise et l'Orient*: p. 139. Voir Palluchini Rodolfo et Guido Perocco: "I Teleri del Carpaccio in San Giorgio degli Schiavoni", Milan, 1961, p. 72
- (16) Gentili Augusto: *Le Storie di Carpaccio, Venezia, I Turchi, gli Ebrei*. Venise, 1996, p. 69-74
- (17) Op. Cit. Palluccini et Perocco: ibid. p. 72. *Venise et l'Orient*, p. 131
- (18) *L'Arte dei Setaioli e la Scuola di San Marco*
- (19) *La Légende Dorée de Voragine* (1269). Jacques de Voragine
- (20) Les illustrations de Reuwich: Erhard Reuwich (*Peregrinationes in Terram Sanctum*) Pèlerinage en terre Sainte de Bernard Von Breydenbach, publié à Mayenne en 1486. Venise et l'Orient, p. 306-307
- (21) Saint Georges est né à Cappadoce en Turquie, et a joué un rôle principal dans l'Eglise Byzantine. C'est aussi le Patron de la ville de Beyrouth et son sauveur du dragon.

Saint Etienne a vécu à Jérusalem et a été lapidé par les Juifs qui l'ont accusé d'hérésie et d'aliénation des préceptes de Dieu et de Moïse. Il a été amené à l'extérieur des murailles de la ville où on l'a obligé à se prosterner à genoux, pour être ensuite lapidé jusqu'au martyr. Pour plus de détails, voir *Venise et l'Orient* p.

306-307. Voir aussi: Gentili, Op. Cit. p. 136-138.

- (22) Catarina Schmidt Arcangeli: *La Peinture Orientaliste à Venise du Xve au XVIIe siècles* p. 133 et 306-307. Voir aussi Gentili Augusto: *Le Storie di Carpaccio, Venezia, I Turchi, gli Ebrei*. Venise, 1996. p. 55-56 et 136-138
- (23) Patricia Fortini Brown: *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*. New Haven et Londres, 1988, p. 296-298.

Deuxième Partie

Les arts islamiques entre l'inspiration et le plagiat

- **L'art architectural islamique entre l'identité et la subordination.** *Prof. Afif al-Bahnassi*
- **Le paysage naturel dans les manuscrits des écoles artistiques islamiques.** *Prof. Ahmad Khalil*
- **L'esthétique absente et présente entre Ibn Arabi et Heidegger.** *Prof. Sherbel Dagher*
- **La représentation de l'espace entre les arts islamiques et les arts occidentaux (XIVe-XVIe siècles).** *Dr. Amal Nasr*
- **L'Orientalisme et l'identité de l'art arabo-islamique.** *Prof. Moulim Laroussi*

L'art architectural islamique entre l'identité et la subordination

Prof. Afif Al-Bahnassi

Introduction à l'histoire de l'architecture islamique

Avant la séparation récente des arts figuratifs de l'art architectural, l'architecture constituait le réceptacle de tous les arts décoratifs et calligraphiques et des images figurées. Cet état de fait avait débuté dans l'architecture des mosquées, des *medersas* et des palais depuis les premières ères islamiques dans toutes les régions qui ont adopté l'Islam en Orient comme en Occident.

Nous allons nous limiter dans cet essai à l'architecture islamique dans les pays arabes. Les premiers monuments apparus à Jérusalem comme la Mosquée du Rocher, et à Damas comme La Mosquée des Omeyyades, et la Mosquée de Cordoue sont encore les premiers témoins du début de l'apparition de l'art architectural islamique dans les pays arabes. Ces édifices se sont inspirés des arts architecturaux qui les ont précédé. Mais comme les traits esthétiques architecturaux commençaient à se dessiner de plus en plus clairement, reflétant la pensée islamique, ses arts et ses traditions, alors les caractéristiques de l'art architectural islamique, les secrets de son unité esthétique et les raisons présidant à la diversité de ses styles se sont éclaircis. Nous avons perçu cette diversité à travers la pluralité des visions et la diversité des environnements culturels et sociaux dans une région vaste qui s'est étendue pour toucher trois continents: l'Asie (Irak, les pays du Levant et la presqu'île arabique), l'Afrique (les pays du Maghreb), et l'Europe (l'Andalousie et la Sicile)⁽¹⁾. L'islam et l'arabité constituaient les yeux d'un même corps: celui de l'identité nationale et culturelle.

Signification de l'identité architecturale

Lors de la recherche de l'identité architecturale islamique et sa comparaison avec d'autres systèmes architecturaux, il est licite de se demander: Est-ce que cette identité se manifeste dans la structure de l'architecture en tant que superficies, vides, lignes, courbes,

toitures, escaliers et supports, ou bien à travers les décorations qui leur sont attachées sur les parois extérieures et intérieures?

En parlant de l'identité architecturale, l'architecte égyptien Hassan Fathi⁽²⁾ la considère aussi simple que l'architecture rurale du point de vue des masses, des vides, et de la perspective, et à travers les décorations, renforcées par l'architecture elle-même.

Nous considérons que l'architecture ressemble à la langue; elle porte des significations et effectue des fonctions humaines, sociales et culturelles. C'est une langue faite de vides qui représente l'être humain. En cela, l'histoire de l'architecture est l'histoire de la civilisation humaine, de cet homme qui a fondé cette architecture et l'a développée selon ses besoins, ses ambitions, et ses goûts.

La relation avec la pensée islamique

Depuis l'aube de l'Islam, l'architecture s'est inspirée des systèmes dominants dans les pays où la religion s'est répandue, et notamment les systèmes des arts classiques et persans. Mais comme la culture et la pensée islamiques ainsi que les traditions sociales commençaient à se dessiner, l'architecture islamique a commencé à son tour à se distinguer et à gagner en autonomie. Nous remarquons clairement cette tendance dans l'évolution du système architectural de la Mosquée de Cordoue. D'abord, il y a la partie édifiée sur ordre de Abdurrahman al-Dakhel, inspirée de la Mosquée al-Aqsa et de la Mosquée des Omeyyades à Damas; puis les sections successives construites sur ordre de Abdurrahman II, Hicham, et Al-Mansour. Ces sections ont défini les caractéristiques d'une architecture indépendante et ont mis en valeur une esthétique architecturale stable qui constitue encore la base de la formation d'un art architectural diffus à toutes les époques et dans tous les pays arabes.

Et bien que la foi islamique basée sur les sources authentiques de la *Sharia* ait été le fondement dans la formation de l'architecture islamique,⁽³⁾ il y a néanmoins un ensemble d'instructions fournies par les *fekihs* pour définir les règles de cette architecture. En 376H, Ibn Arrami a présenté dans son ouvrage *al-I'lan fi Ahkam al-Bounyane*⁽⁴⁾ d'importantes règles organisationnelles et sanitaires. Il s'est élargi dans sa dissertation au sujet des règles architecturales et leurs effets. Ibn Koutaïba⁽⁵⁾ a parlé aussi des conditions de l'habitat, qu'il s'agisse d'une tente ou d'un édifice. Al-Massoudi⁽⁶⁾, à son tour, a précisé les conditions du choix géographique dans l'environnement bédouin pour procéder à la restauration des édifices en ruines.

La relation avec la société

L'organisation sociale dans les pays arabes s'est diversifiée en fonction de la diversité

du milieu et des conditions géographiques - villes côtières, de montagne ou sahariennes - ou la diversité des coutumes et des traditions, ou encore en fonction de la valeur de l'héritage culturel représenté par le patrimoine architectural et les édifices répartis dans les diverses régions. Les régions se divisaient ainsi: l'Iraq, le Golfe et l'Arabie, l'Egypte et le Soudan, le Maghreb en Afrique du Nord, et la région européo-espagnole.

Ces systèmes sociaux variés ont été la cause de la variété des styles architecturaux ; et il est probablement erroné de classer ces styles suivant les systèmes de gouvernement : omeyyade, abbasside, fatimide, almohade etc. Tout comme il est erroné de définir les styles suivant leurs emplacements géographiques. Il est bien plus approprié de les définir en fonction des systèmes sociaux qui ont hérité leurs traditions culturelles, et de là architecturales. Il s'agit de la nature du système social qui s'est constitué par l'effet du patrimoine existant, de l'histoire, des traditions, des dialectes, du style de vie et de la tenue vestimentaire. De manière générale, l'architecture demeure une partie du tissu social et de son milieu intellectuel. La société arabe se distingue par son appartenance familiale et tribale, et par son étroite liaison spirituelle aux valeurs islamiques, naturelles et humaines.

L'échelle humaine

L'architecture islamique se fonde sur le respect des besoins de l'être humain dans le domaine de l'architecture ; ces besoins se résument dans l'habitat, la sécurité, le repos, et le loisir. Il semblerait que ces caractéristiques soient communes à toutes les architectures du monde ; toutefois un rapide coup d'œil à titre d'exemple sur le système architectural occidental, tant ancien que moderne, nous indique qu'il est fondé sur le respect des règles et des ordres architecturaux statiques tels que le dorique, l'ionique et le corinthien dans les arts classiques, puis le baroque et même les systèmes architecturaux modernes.

L'Europe s'est toujours conformée à l'ordre architectural mathématique qu'elle a imposé statiquement dans toutes les formes et les fonctions de l'architecture, sans prêter attention aux critères humains. On a dédié une très grande attention à la forme extérieure, à la masse architecturale, et à la relation de cette architecture « externaliste » avec les arts de la sculpture et de la peinture dans la définition du système architectural. A l'opposé, l'architecture islamique s'est toujours fondée sur l'échelle humaine.

Ce système se manifeste par la focalisation sur l'intérieur de la construction architecturale où se manifeste la fonction principale de l'habitat et de la vie. C'est ainsi que cette architecture revêt un caractère « internaliste » sans se soucier de l'aspect extérieur. C'est une architecture qui pivote autour de la partie à ciel ouvert, appelée *fênê* (cour) ou *houch*, ou bien *sahn* dans les mosquées. Les édifices se développent sur deux étages

autour de cette section, et notamment l'*iwan* qui prend la forme d'une chambre dénuée de quatrième mur, donnant sur la cour, et flanquée de pièces à haut plafond rehaussées d'éléments décoratifs en bois et en marbre. Les murs des pièces mitoyennes situées au rez de chaussée sont ornés de rangées de pierre alternant les couleurs, et embellis par des arcs en pierre bicolore sertis de décorations variées en forme d'étoiles polychromes, faites en faïences incrustées dans les panneaux de pierre. La cour de l'édifice est meublée de citronniers, de bigaradiers, de jasmins et de roses entourant une large fontaine.

La dimension humaine de cet édifice ne se limite pas à ces riches éléments esthétiques dont jouit l'habitant, mais la cour en elle-même constitue le poumon de l'habitat. Elle préserve la pureté de l'air, climatise l'ambiance naturelle et protège des bruits externes. Les expériences ont montré que l'air extérieur ne pénètre pas dans la cour de la maison, mais rode au dessus préservant la stabilité de l'air et sa température. En outre, les salles et les chambres sont surélevées par rapport au niveau de la cour, ce qui empêche l'air froid d'y pénétrer.

Dans les grandes salles, les *mastabas* surélevées jouent un rôle important en arrêtant l'air froid circulant au niveau du parterre bas de la salle.

Il y a aussi le système de conditionnement naturel de l'air, diffus dans l'architecture islamique et fonctionnant grâce au *malkaf*, une tour d'air s'élevant au-dessus de la bâtisse et facilitant la pénétration et la circulation de l'air vers la plupart des sections de l'édifice, procurant ainsi une climatisation naturelle.

L'unité et la diversité

L'architecture islamique est liée aux principes de la foi musulmane bâtie autour de l'unicité de Dieu, et aux codes culturels et éthiques cités dans les sources de la Charia islamique encourageant le croyant à œuvrer de manière responsable et à faire usage de l'esthétique et de la décoration. Ces sources ont fait le rapport entre la beauté et la perfection, et ont appelé à la multiplicité des points de vues et des jugements de valeur : « nul ne portera le fardeau (responsabilité) d'autrui. (Coran, VI-164). » La religion a fait porter à l'être humain une lourde responsabilité, le tenant pour responsable de ses actes libres.

Ces instructions apparaissent dans le système architectural unifié en vertu des principes humains et sociaux, et diversifié de par la liberté responsable. Toutes les expressions de l'architecture islamique dans sa diversité affirment la liberté de la créativité de l'architecte ; et il est difficile d'accepter l'idée prétendant que la diversité n'est autre que l'expression des diverses instructions données par les gouverneurs et les états successifs. La créativité architecturale est spécifique à l'architecte même ; elle

exprime sa vision et son désir d'être le plus près des gens afin de satisfaire leurs besoins en logement et leurs plaisirs esthétiques.

La fonction

L'architecte était tenue de lier la créativité à la fonction d'habitat en premier lieu, en produisant un programme au service de la diversité de cette fonction : prière, enseignement, santé, sépulture, commerce, pouvoir. En réalisant que chacune de ces fonctions avait ses caractéristiques architecturales, l'architecte a travaillé à les maîtriser, puis les développer, les parfaire et les diversifier. C'est ainsi que le développement des fonctions et leur diversification ont été accompagnés par le développement de l'esthétique architecturale, comme c'est apparu dans le Dôme du Rocher à Jérusalem, les Palais d'Alhambra à Grenade et la Medersa du Sultan Hassan au Caire.

Les facteurs de subordination

La globalisation est apparue dans les temps récents comme un courant impétueux basé sur l'organisation de l'exploitation d'autrui. Il s'agit d'une voie néo-coloniale apparue dans le monde de l'économie par le biais de l'unité du marché mondial, le libre commerce et l'unité de l'économie. Il n'y a pas de doute que ce courant parti d'abord d'Amérique et d'Europe, et prétendant être un courant éthique cherchant à élever le niveau de vie dans les pays faibles, n'est autre qu'un ensemble de pièges ⁽⁷⁾.

La globalisation est devenue une fatalité mondiale qui impose une déviation hors du parcours national du fait de la suprématie de la force de l'autre s'auto-proclamant le monde. Les états soumis à cet autre ont dû faire de leur mieux pour éviter ces pièges, et en particulier celui de la suppression de l'identité et de la spécificité culturelle représentée par la langue, les lettres, les arts, l'architecture et le patrimoine.

Il faut reconnaître toutefois que les organisations mondiales comme l'UNESCO, ou islamiques comme l'ISESCO, ou arabes comme l'ALECSO ne cessent de lancer de nouvelles stratégies pour protéger l'identité culturelle et le patrimoine humain diversifié. Les pays arabes sont tenus de renforcer leur adhésion aux principes et à la légalité de ces organisations afin de se protéger contre les courants de la mondialisation économique et ses pièges.

Toutes les organisations culturelles ont affirmé la nécessité de protéger l'identité nationale parce que c'est le moyen d'enrichir la culture mondiale. La globalisation diffère en effet de la mondialisation fondée sur le principe que le monde n'est pas l'Occident seulement comme c'est le cas dans la globalisation. Il s'agit plutôt du regroupement

de tous les états petits et grands qui constituent l'univers humain, et qui se nourrissent et prospèrent avec la prospérité de toutes les civilisations. Il est impossible de limiter la civilisation mondiale aux réalisations d'une seule civilisation, quel que soit cet état unipolaire prépondérant.

Cependant, les cultures des grands états se sont infiltrées aux petits états, et notamment la culture architecturale. Ce phénomène est dû à la similitude des nouvelles fonctions architecturales, à la mainmise des techniques modernes et des nouveaux matériaux de construction, à la suprématie des moyens de transport modernes dans la planification urbaine, et du détournement du système architectural du service des habitants vers le service des avenues et des artères réservées à ces engins encombrants.

La subordination de l'enseignement de l'architecture

L'infiltration de cette nouveauté qu'est l'architecture moderne a été accompagnée par un système d'enseignement académique. On a étudié l'histoire de l'architecture qui s'est implantée depuis l'Antiquité jusqu'à la Renaissance, le Baroque et l'architecture moderne, puis on a approfondi les recherches dans le domaine de l'esthétique de cette architecture, considérée comme architecture mondiale. Cet égarement académique a été accompagné à son tour par un manquement général et total dans l'enseignement de l'esthétique de l'architecture islamique, de ses systèmes et de son histoire, ainsi qu'une absence d'études approfondies de ses grands monuments. Et bien que l'intérêt envers l'architecture islamique ait débuté depuis plus d'un siècle, nous tirons encore nos connaissances relatives à ladite architecture de Creswell, Marçais et leurs contemporains.

Ce manque dans la mise en valeur du patrimoine architectural ancien, dans l'étude des monuments préservés à Cordoue, Kairouan, le Caire, Alep et Damas, et dans l'analyse approfondie des techniques de construction et des principes esthétiques et créatifs, a amené un manque dans la définition des principes de l'architecture moderne. Cette architecture cherche pourtant à enraciner ses principes afin de protéger l'identité culturelle citée auparavant.

La pire déformation de cette identité culturelle apparaît dans l'intérêt porté à l'enseignement d'une architecture hybride, dans l'affirmation de sa dimension mondiale, et de l'importance qui lui est accordée dans nos programmes d'enseignement. Le bureau de l'ISESCO à Rabat fournit des efforts tendant à corriger cette déformation.

L'assaut des technologies

L'architecture islamique a fait usage de matériaux de construction naturels tels que l'argile, la pierre, et le bois. Ces matériaux naturels ont fourni la protection nécessaire à

l'édifice grâce à leur pouvoir d'isolation ; elles ont permis aussi d'importantes économies dans les dépenses puisqu'elles étaient disponibles dans la nature comme biens communs. Mais le plus grand accomplissement obtenu grâce à l'usage de ces matériaux est sans doute le soutien porté à l'économie. Aujourd'hui, nous dépensons les devises pour importer le fer et l'aluminium de construction, et les équipements modernes nous permettant de nous acclimater à la nature et de réduire les inconvénients des bâtiments modernes qui nécessitent les ascenseurs pour atteindre les étages supérieurs. L'architecture moderne est devenue tributaire des technologies modernes dans la réalisation des tours en béton qui ne reposent plus sur les colonnes portantes ou sur les structures en bois.

Hassan Fathi⁽⁸⁾ critique ces techniques, et en particulier l'usage du ciment à la place de l'argile, parce que le ciment est conducteur et non isolant. Il conseille l'utilisation de l'argile en tirant profit évidemment des matériaux modernes qui aident à améliorer cette matière naturelle, bon marché et disponible.

L'assaut du modernisme architectural

Le modernisme a fait son apparition il y a plus d'un siècle dans les domaines de la pensée, de l'art et de l'architecture. Une exposition a été organisée en 1986 à l'Académie des Beaux-arts de Londres sous le titre « Le Patrimoine du Modernisme » à l'occasion de la célébration du centenaire de la naissance de l'architecte franco-suisse Le Corbusier (1887-1965). On a présenté dans ladite exposition⁽⁹⁾ des spécimens d'œuvres de trois pionniers de l'architecture moderne : Norman Foster, maître de l'utilisation des techniques modernes ; Richard Rogers, partenaire de Renzo Piano dans la conception du Centre Pompidou à Paris ; et James Stirling, le concepteur du Musée Staatsgalerie à Stuttgart en Allemagne. La visite de cette exposition nous a été utile pour connaître la révolution moderniste effectuée par l'architecture dans le domaine de l'identité, de l'histoire et du patrimoine.

Le modernisme a été l'alternative la plus visible dans l'architecture de l'après-guerre dans les pays arabes. Mais le modernisme architectural occidental a atteint un tel degré d'extrémisme dans les grands monuments qu'il a fini par nuire au cachet de la ville et à l'échelle humaine, aboutissant à la prépondérance des avenues et des moyens de transport dans la planification urbaine. Le modernisme architectural a été critiqué en Occident, et les défenseurs de l'architecture postmoderniste⁽¹⁰⁾ se sont multipliés, appelant à un retour au patrimoine, aux racines, et à la diversité architecturale à travers les âges⁽¹¹⁾.

Se libérer de la subordination : « recherche dans l'histoire et en soi-même »

L'architecture s'est fondée depuis la nuit des temps sur la satisfaction des besoins de l'être humain. Ces besoins se développent suivant le développement des fonctions

civiles et le développement du concept de créativité du mimétisme à l'invention et la création, et de l'inné au modernisme. Ce développement apparaît ensuite dans les formes du patrimoine architectural à travers l'histoire. Les premiers pas de la recherche en patrimoine architectural ont débuté depuis les campagnes de voyageurs explorateurs et avec les premières activités des orientalistes, des archéologues et des historiens.

Malgré leur aspect pseudo-scientifique, les objectifs de ces tentatives étaient en réalité politiques, cherchant à révéler les secrets de l'Orient ou à affirmer la suprématie de l'Occident sur l'Orient comme le pense Edouard Saïd dans son livre « L'Orientalisme » (12). On ne peut toutefois nier que nous avons commencé à connaître les monuments du patrimoine architectural à travers ces œuvres de référence(13).

Il nous revenait alors de relire ces œuvres dans le but de corriger ces points de vue qui considéraient que la naissance de l'architecture islamique était tributaire des influences architecturales présentes à l'époque de l'apparition de l'Islam. Cela aurait fait de la première ère de l'histoire de l'architecture islamique une période transitoire à laquelle a succédé une période de formation de l'identité architecturale dans les édifices abbassides de Samarra et Raqqa, fatimides du Caire, et omeyyades en Andalousie.

La prise de conscience et la renaissance architecturale

L'occidentalisation du mur arabo-islamique apparaît clairement avec la prépondérance de l'architecture hybride et ses effets sur l'identité nationale. De timides critiques sont apparues au début, pour se dessiner ensuite avec plus de clarté dans les organisations internationales, arabes et islamiques. Ces entités ont encouragé les tendances vers une architecture capable de mettre une limite à l'envahissement de l'architecture hybride et de mettre en relief les traits d'une architecture authentique manifeste dans des œuvres architecturales qui ont mérité les prix et les couronnements de ces organisations, telles que la Fondation de l'Agha Khan, l'Organisation des Villes Arabes, et les Prix du Comité International pour la Sauvegarde du Patrimoine de la Civilisation Islamique.

Ces prix se sont fondés sur des règles qui se résument à présenter des études et des projets révélant des réalisations esthétiques inspirées du patrimoine de toutes les époques, tout en essayant de s'adapter aux nouvelles fonctions, aux besoins civils et aux moyens techniques modernes. Ces récompenses ont permis d'importantes réalisations dans la définition de l'avenir de l'architecture islamique dans les pays arabes. Elles ont œuvré à sauvegarder l'identité architecturale tout en permettant la coexistence pacifique avec les courants architecturaux du monde, loin de tout clonage et de toute subordination. Plusieurs architectes brillants sont apparus grâce à ces prix, comme Jamal Badran, Jaafar Ibrahim Touqan, Salah Lamei Mustapha, Refaat Jaderji, et Abdulbaqi Ibrahim.

La Recherche des repères d'authenticité architecturale

Le patrimoine architectural est encore présent en force et représente la première leçon du discours relatif à l'authenticité architecturale ; il est capable encore de faire face au défi du courant modernisme, de l'invasion culturelle et de cette architecture importée avec le modernisme et les technologies nouvelles.

Mais la leçon la plus importante à tirer du discours portant sur l'authenticité est celle de l'identité nationale qui est devenue la condition de la renaissance culturelle, artistique, et architecturale. Les repères de cette identité culturelle nationale ont été affirmés dans la stratégie globale à laquelle se sont attelés des dizaines de penseurs arabes sous l'égide de l'ALECSO ⁽¹⁴⁾.

Une autre leçon importante et utile pour éclaircir les repères de l'authenticité a porté sur la recherche dans le domaine de l'esthétique de l'architecture, et dans la fondation d'une esthétique architecturale indépendante des règles de l'esthétique occidentale.

Nous reconnaissons que le thème de l'authenticité est le sujet le plus important que nous avons tenté d'aborder dans le but d'en éclaircir les repères. Nous avons effectué des études approfondies de l'histoire de l'architecture islamique et de ses fondements architecturaux et esthétiques ; nous nous sommes basés sur la pensée architecturale islamique et sur les participations de longue haleine aux opérations de recherche et de fouilles archéologiques s'étendant sur deux décennies (1970-1990). C'est ainsi que nous avons acquis une vision s'éclaircissant de plus en plus et permettant de définir le concept de l'esthétique arabe dans l'art et l'architecture ⁽¹⁵⁾.

L'unicité islamique (*Al-wahdaniyya, ou la reconnaissance de l'unicité de Dieu*) a défini les aspects de la civilisation dans toutes ses formes, et en particulier dans l'architecture avec ses traits fonctionnels et artistiques. Cette unicité se définit par l'idéal absolu, c'est-à-dire Allah Le Très-Haut. C'est cet idéal qui définit l'esthétique de l'art et de l'architecture, tout comme il définit l'authenticité pratiquée par tous sans distinction de classe sociale ou de secte d'appartenance. L'idéal explique le côté spirituel dans l'art architectural qui apparaît dans le principe de la cour intérieure mentionnée auparavant, ce canal qui renvoie l'habitant à lui-même afin qu'il se retrouve en présence du royaume de cieux.

L'architecture authentique a réalisé la cohésion entre le croyant et ses idéaux éthiques, esthétiques et humains. Le lien matériel apparaît dans la dépendance de l'architecture de sa fonction et de son utilité. L'assimilation de l'objectif et du subjectif dans l'architecture islamique demeure l'une des caractéristiques principales de l'authenticité architecturale, à laquelle s'ajoute le souci de la cohérence esthétique dans la multiplicité des styles et des écoles.

Il faudrait aussi prêter attention au fait que l'équilibre entre l'utilité et la créativité, la subjectivité et l'objectivité, le matérialisme et la spiritualité qui apparaît dans l'architecture islamique authentique constitue l'un des points de départ les plus importants de l'architecture mondiale postmoderne. Cela signifie-t-il que l'architecture islamique a maintenu des valeurs valables en permanence pour l'avenir, le développement et la créativité ?

L'art architectural à l'époque postmoderne

Après que le modernisme ait achevé la rupture catastrophique avec l'histoire, le patrimoine et l'être humain, des idées critiques violentes sont apparues. Nous partageons le point de vue critique de notre ami Refaat Jaderji quand il déclare que le modernisme, en atteignant cette architecture polluée, a enfanté une crise sans précédent.

Peut-être même que le terme conventionnel de *post-modernisme* duquel a parlé Jencks⁽¹⁶⁾ et son groupe explique l'incapacité de mettre un programme défini pour l'avenir de l'architecture. Et si le modernisme persiste encore et qu'il n'a pas livré son âme jusqu'ici comme dit Habermas, alors il demeure la voie amenant fatalement au retour au patrimoine, comme le pense Poulot⁽¹⁷⁾, et comme l'a sous-entendu Hassan Fathi en affirmant que le modernisme était derrière le retour de l'architecture à ses bases premières. Ainsi, l'ingénieur et l'architecte s'unissent pour fonder les canons de l'architecture authentique ; le premier utilisant les sciences et les technologies de son temps, et le deuxième ayant recours à ses traditions et son patrimoine architecturaux et à sa spontanéité humaine.

De manière générale, l'architecture postmoderne en Occident se dirige vers un retour aux sources avec la liberté de sélectionner et juxtaposer des styles historiques successifs. Cela confirme la déclaration sus citée de Poulot et accélère le retour à l'authenticité dont nous parlons.

Le développement des systèmes d'enseignement de l'architecture islamique

La majorité des facultés du monde arabe n'offrent pas de cours sur l'architecture arabe, que ce soit sur son histoire, son patrimoine ou son esthétique. Elles se consacrent en toute partialité à l'étude approfondie et élargie de l'architecture mondiale de toutes les époques architecturales. Et lorsqu'il y a eu la prise de conscience de la nécessité d'enraciner l'architecture arabe moderne, ces facultés n'ont pas réagi pour corriger le développement de cette architecture en se basant sur les références académiques ou critiques, ou sur une génération d'académiciens capables de sauver l'architecture de

l'hybridité et du torrent violent de la globalisation.

Les académies d'architecture sont dans le devoir aujourd'hui d'institutionnaliser l'enseignement de l'architecture islamique selon un cursus étendu qui comprenne l'histoire islamiques et ses époques, et l'histoire de la civilisation islamique, et notamment l'architecture et ses repères esthétiques. Il faudrait toutefois enseigner l'architecture en tant que science et en tant qu'art. Un art avec ses propres écoles, maîtres et disciples ; et une science soumise à des règles et des théories et des équations critiques, et se fondant sur la pensée islamique, les fouilles archéologiques méthodiques et l'étude des techniques traditionnelles et modernes.

L'objectif derrière l'enseignement de l'architecture islamique reste l'affirmation de son importance, la définition de ses caractéristiques, et la connaissance de ses monuments les plus importants. Il faudrait faire usage des programmes informatiques qui permettent plus de savoirs, de témoignages et de sources, et qui préparent les cycles de recherches et les thèses universitaires dans les rangs de l'enseignement supérieur ⁽¹⁸⁾.

NOTES

- (1) Nous avons étudié l'architecture islamique dans les œuvres suivantes: *Al-imara al-arabiyya: al-haouiyya wal wihda wa attanaoua*. Conseil National de la Culture Arabe, Rabat, Rome - *Encyclopédie du patrimoine architectural islamique* (2 vol.) Dar al-Sharq, Damas 2002 – *Khitab al-asala fi fen al-imara*, Dar al-Sharq, Damas 2004 – *Al-fen al-islami*, Dar Talas, Damas 1986 – *Al-madina al-arabiyya al-islamiyya*. Al-hawliyyat al-athariyya, Vol. 26, Damas.
- (2) Hassan Fathi: *Architecture for the Poor*. Chicago University, 1973
- (3) Voir Zarkachi: *i'lam assajed bi ahkam al-masajed* (Informé le Prosterné des Lois relatives aux Mosquées), Le Caire, 1962. p. 226
- (4) La copie révisée et validée du manuscrit original d'Ibn Arrami est librement disponible sur Internet. Le travail de vérification a été réalisé par Ferid Ben Slimane avec une introduction d'Abdelaziz Daoulatli. L'auteur Mohammed bin Ibrahim Allakhmi, est un Tunisien de rite malékite connu comme Ibn Arrami (fin du XIIIe-début XIVe siècles). Il a été maître de la corporation des maçons de Tunis à l'époque hafside. [NdT]
- (5) Ibn Koutaïba : *Ouyoun al-atibba* (Les Yeux des Médecins), tome 1. Dar al-Kitab al-Arabi
- (6) Al-Massoudi : *Mourouj adhahab wa maaden al-jaouhar* (Les Fleuves d'Or et les Minéraux Précieux), tome 2. p. 48-65
- (7) Peter Martin et Sherman: *Fakh al-Aoulama* (Le piège de la Globalisation), Revue *Alam al-Maarifa*, Kuwait, 238
- (8) Hassan Fathi: *Al-Emara min ujl al-Fakr* (Architecture for the Poor), Op. cit.
- (9) Foster, Rodgers, Stirling: *The Modern Tradition*, New Architecture (Royal Academy of Arts) London, December, 1986
- (10) Ch. Jencks: *L'Architecture Postmoderne*, Paris, 1978
- (11) Afif al-Bahnassi: *Min al-hadathu ila ma baada al-hadatha fil fen wal me'mar* (Du Modernisme au Postmodernisme dans l'Art et l'Architecture). Dar al-Kitab al-Arabi, Damas, Le Caire
- (12) Edouard Saïd: *L'Orientalisme*; Dar al-Kitab al-Arabi, Beyrouth
- (13) K. Creswell: *Early Muslim Architecture*; NY Hasker 1073 p. 103
- (14) Afif al-Bahnassi: *Khitab al-assala fil fen wal 'emara* (le Discours de l'Authenticité dans l'Art et l'Architecture). Dar al-Sharq, Damas, 2004
- (15) Dr. Ezzet Assayed Ahmad: *Afif al-Bahnassi wal jamaliya al-arabiya* (Afif al-Bahnassi et l'Esthétique Arabe), Ministère de la Culture, Damas, 2008
- (16) Ch. Jencks: Op. Cit.
- (17) P. Poulot: *Patrimoine et Modernité*; Paris, 1998
- (18) Afif al-Bahnassi: *Manhaj Tadriss founoun al-Emara al-Islamiya* (Programme d'Enseignement des Arts de l'Architecture Islamique); Publié par l'ISESCO, Rabat, 2000, et traduit en français et en anglais.

Le paysage naturel dans les manuscrits des écoles artistiques islamiques...

Inspiration et Créativité.

Prof. Ahmad Khalil

Introduction

Du XIIe Au XVIIIe siècle, le paysage naturel a constitué un élément important des manuscrits islamiques, participant au développement de ce thème dans la peinture islamique. Sauf de rares exceptions, aucune miniature n'est exempte de la représentation d'un paysage naturel ; qu'il soit simple avec un arbre ou deux ou quelques plantes jonchant le sol du tableau, ou composé de plusieurs éléments avec des montagnes, des rochers, des fleuves, des formes architecturales et des cieux. Nous pouvons dire que le paysage naturel est le fondement de la peinture dans les manuscrits islamiques.

Le paysage naturel dans l'école arabe

Le milieu arabe n'a pas connu avant l'avènement de l'Islam la peinture en tant qu'art comme cela a été le cas des autres nations ; ainsi, la période préislamique de la *Jahiliya* n'a pas eu ses oeuvres picturales. Il est probable que la distance prise par les Arabes durant la *Jahiliya* vis-à-vis de la représentation figurée ait influé sur eux ultérieurement quand l'Islam apparut. Mais même ceux d'entre eux qui s'accrochèrent à leurs religions polythéiste, juive ou chrétienne n'ont pas connu la représentation figurée à l'exception des images des Syriaques Jacobites et des autres religions chrétiennes orientales. Cela prouve que le milieu arabe n'était pas féru d'images. Cette influence sociale qui a détourné les Arabes du développement de la peinture s'est étendue depuis l'aube de l'Islam jusqu'à ce qu'adviennent ces contacts avec d'autres nations appartenant à des civilisations diverses de la civilisation arabe, et qui possèdent des arts différents aussi tel l'art de la peinture. C'est alors que se formèrent les peintres arabes qui apprirent les arts figuratifs auprès de ces diverses nations chrétiennes, byzantines, et sassanides. Mais les enseignements du Messager de Dieu étaient encore fraîches dans leurs esprits, puisque l'Islam insiste à ce qu'il n'y ait entre Dieu et son serviteur aucune préoccupation telle que la peinture ou

l'image. Les premières mosquées étaient exemptes de toute décoration ou gravure, et de toute manifestation de joies terrestres ; et même la peinture a pris ses distances de toute figuration ou représentation de créatures vivantes.

La naissance de l'école arabe

L'école arabe, première école de peinture islamique, a développé depuis le XIIIe s. ap. JC l'art des miniatures colorées pour orner les manuscrits. Puis ses centres artistiques ont essaimé comme filiales locales dans toutes les régions du monde islamique. Il est fort probable qu'elle soit partie de Bagdad où elle avait à l'époque plusieurs centres artistiques dont la capitale du Califat abbasside elle-même, Mossoul et Diarbakir, ainsi que Koufa et Bassora. Elle a essaimé ensuite en Syrie, en Egypte et en Iran, notamment durant la période seljoukide quand elle s'est prolongée longuement côte-à-côte avec l'école mongole de la peinture islamique en Iran durant l'époque homonyme. L'école arabe a atteint aussi l'Afrique du Nord et l'Andalousie.

Les caractéristiques du paysage dans l'école arabe

La figuration humaine a prévalu avec force et vitalité dans l'école de peinture arabe (l'école de Bagdad), sans prêter attention aux détails des parties du corps, ni aux subtilités de la constitution ou à la rigueur des proportions entre les membres, et laissant de côté les sentiments et les sensations ; les visages humains étaient reproduits vides de toute expression, tels des masques. Cette école n'a pas soigné la représentation de la nature comme l'ont fait les arts chinois ou occidentaux ; l'image n'avait que deux dimensions : la longueur et la largeur sans aucune trace de la troisième dimension, la profondeur. Il faut noter toutefois que l'école arabe a connu un succès dans la représentation des animaux, et notamment les animaux domestiques de la campagne irakienne comme les chevaux et les dromadaires, excellant dans leur étude esthétique et artistique.

Dans la représentation végétale, l'école arabe tend vers la composition ornementale ; ce qui l'a amenée à dépasser la réalité visuelle des plantes. Il y a cependant des représentations de végétaux qui miment la nature. Quant à la représentation des édifices, elle a adopté le style de la configuration linéaire et le style idiomatique ; les peintres de cette école ne penchaient pas vers l'utilisation des couleurs vives et écarlates. Lorsqu'ils désiraient exprimer les mouvements de l'eau ou les noeuds des troncs d'arbres, ils utilisaient un semblant de formes en spirales. Le paysage a occupé dans cette école une place secondaire, et les artistes ne se sont pas occupés de la perspective puisque le peintre supposait que le spectateur pouvait voir le paysage en entier sans qu'une partie n'en cache une autre. Quand à l'impression de profondeur et la suggestion de la troisième dimension,

cette technique est entrée graduellement dans l'art islamique à partir du XVe siècle avec l'apparition de l'école turque et les contacts avec l'Occident.

L'une des principales caractéristiques qui distingue l'école arabe dans l'illustration des manuscrits est la transformation de la nature. Les représentations végétales sont très variées dans cette école, mais il faut noter cependant, que le peintre comptait sur une vision se basant sur la compréhension beaucoup plus que sur le sens de la vue ; ce qui a porté à la transformation de la nature. Cette transformation varie toutefois d'acuité ; certaines peintures gardent une proximité de la nature nous permettant de distinguer les variétés d'arbres et de fruits, alors que dans d'autres cas, le peintre quitte définitivement le champ du réalisme.

La source d'inspiration : les styles du Proche-Orient

Le peintre de l'école arabe dérivait son style de représentation des variétés de plantes des modes répandus au Proche-Orient avant l'Islam. Ce style est en vérité le fruit de la réaction et la synthèse de différents éléments artistiques - comme les poissons dans l'eau représentée sous forme d'ondulations, et les formes des bateaux représentés du côté bondé de personnes ; techniques qui étaient déjà connues en Mésopotamie et au Proche-Orient depuis les Babyloniens et les Assyriens. Ces premières caractéristiques de la représentation du paysage naturel ont commencé à faire leur apparition dans les manuscrits de l'école arabe avec le manuscrit du livre vétérinaire réalisé par Ali Ben Hassan Ben Hebat Allah à Bagdad en 1309 ap. JC. Nous y retrouvons les caractéristiques typiques de la période précoce de représentation du paysage naturel de l'école arabe, et qui se distingue par une grande simplicité. Les images sont dépourvues d'arrière-plan, et la ligne de terre est dessinée sous forme d'une ligne faite de feuilles d'arbres desquelles bourgeonnent ici et là des feuilles de végétaux stylisées. On y représente l'image de deux chevaliers montés sur leurs chevaux. Cette miniature porte les caractéristiques de l'école arabe représentées par la ligne de terre et les végétaux stylisés et simplifiés.

Le paysage chez le peintre Al-Wassiti

Yahya Ben Mahmoud Ben Yahya Al-Wassiti est considéré comme l'un des peintres arabes précoces les plus illustres, tout comme il représente un excellent exemple du style de la peinture islamique à Bagdad. Cet artiste doué nous a illustré les scènes littéraires des *Maqamat Al-Hariri* datées de 1237 ap. JC. Ses illustrations ont constitué l'expression la plus sincère et l'étude la plus élargie de la société musulmane à Bagdad avec ses diverses classes sociales. Les miniatures qui illustrent le manuscrit sont des témoignages artistiques qui éclairent le développement et l'élévation sociale qu'avait connu alors la

capitale islamique durant cette ère de prospérité. Al-Wassiti comme son nom l'indique est originaire de la ville de Wassit située entre Bassora et Koufa. Les peintures d'Al-Wassiti, et notamment celles des paysages naturels se caractérisent par la maturité se basant sur les sources historiques que l'artiste a hérité des arts des civilisations proche-orientales. En effet, ses créations picturales ressemblent aux lignes des sculptures assyriennes, et en particulier les reproductions de poissons nageant entre les vagues et les formes de barques remplies de passagers. En outre, il y a une similitude entre la composition picturale d'Al-Wassiti et la composition des sculptures en relief assyriennes.

Dans une miniature représentant Abou-Zayd Asserouji et Al-Harth Ben Hammem dans un village et appartenant à un manuscrit des *Maqamat Al-Hariri* datant de 1237 ap. JC, dans lequel Al-Wassiti a eu recours aux végétaux comme les arbres et les fleurs dans plusieurs tableaux pour résoudre le problème de la composition et remplir les vides en créant un équilibre des formes, des tailles et des couleurs avec les autres éléments, les arbres apparaissent comme des plantes marines géantes, et les fleurs ont été stylisées à l'extrême. L'arrière-plan par contre a été meublé d'édifices marqués par leur réalisme et leur expressivité. L'artiste y a utilisé le style linéaire qui se base sur la représentation des formes au moyen des lignes plutôt que de se concentrer sur les masses et les ombres.

Al-Wassiti dans cette oeuvre n'a utilisé que peu de couleurs même si la palette semble riche. Il a eu recours à l'ocre doré à côté du magenta foncé, du vert olive, et du bleu lilas. Quand il utilise le jaune par exemple au milieu d'une surface sombre, cette teinte semble plus écarlate, alors qu'elle semble s'éteindre et tire vers le gris quand il l'entoure de blanc. De la même manière, lorsqu'il utilise le cramoisi, il se transforme en lilas clair s'il l'entoure de blanc, et en rouge plutôt orange s'il l'entoure de bleu.

Par ce style, Al-Wassiti a devancé les peintres impressionnistes du XIXe siècle ; il a utilisé aussi les couleurs dérivées du bleu pour exprimer les tons dé-saturés et les couleurs dérivées du rouge et du jaune pour exprimer les tons saturés. Il a aussi adapté les images des arbres et des édifices pour leur donner la fonction de bordures pour le sujet représenté. Ainsi a-t-il placé des personnages à l'intérieur des arcs des édifices ; de même que les branches et ramifications des végétaux ont servi de cadre à l'intérieur duquel apparaissent des humains et des animaux. Ce faisant, Al-Wassiti a résolu les espaces de la miniature pour qu'elles soient au service du sujet peint ; et c'est pour toutes ces raisons qu'Al-Wassiti est considéré à juste titre le pionnier de l'école arabe de l'illustration des manuscrits islamiques.

Le paysage naturel dans l'école iranienne

Plusieurs écoles sont apparues en Iran dans le domaine de l'illustration des manuscrits : mongole, muzaffaride, jalayiride, timouride et safavide. Ces appellations se réfèrent aux origines des gouverneurs qui ont régné dans la région iranienne. Les visions

intellectuelles et politiques de ces souverains étaient variées ; elles se sont reflétées sur le style artistique de la représentation du paysage naturel de chaque école.

Premièrement : Le paysage naturel dans l'école mongole ilkhanide en Iran (1221-1336)

Gengis Khan (dont le nom signifie Souverain des Souverains) a réussi avec ses armées à envahir la Transoxiane et les régions orientales de l'Iran en l'an 1221. Après sa mort, Houlagou a œuvré à affermir la présence mongole en Iran, puis s'est dirigé vers Baghdad, capitale du Califat islamique ; il l'a conquise et a tué le Calife Al-Mostassem, mettant fin en 1258 au Califat abbasside en Irak. Houlagou a fondé la dynastie ikhanide qui a régné en l'Irak jusqu'à 1336. Par la suite, l'Iran s'est divisé en petits états régis par des familles telles que les Muzaffar et les Jalayir. Ainsi, l'apparition des Mongols et leur contrôle de l'Iran ont eu un grand effet sur les caractéristiques et les particularités de la peinture islamique en Iran, parce que les Mongols étaient démunis de la civilisation et des arts tels qu'ils étaient en Iran sous le règne seljoukide. Ils se sont trouvés face à une civilisation qui les a charmé, et ils ont embrassé la religion et la culture iraniennes. Cette dernière était adepte de l'école arabe dans le style de peinture du paysage naturel. La représentation des végétaux stylisés de manière simplifiée possédait une grande similitude avec le style de l'école arabe, jusqu'à l'apparition d'un style nouveau distinct regroupant les traits mongols et chinois. Les Mongols n'ont embrassé l'Islam qu'après une longue période de leur invasion de l'Iran et de l'Irak. Ils ont fait appel à des peintres et des artistes de Chine jusqu'à ce que les influences chinoises aient transformé le cachet général du tableau auquel les peintres étaient habitués en Iran.

Les caractéristiques du paysage dans cette école

Le peintre de l'école mongole a concentré son attention sur la figuration humaine et animale sans trop se soucier des autres éléments. Les représentations figurées étaient en grande échelle, et le paysage naturel devenu l'arrière-plan du thème que l'artiste désirait peindre. Ces images occupaient l'avant-plan telle la scène du théâtre. L'artiste a exécuté les éléments humains et animaliers de manière à ce que les pieds ou pattes touchent la ligne de terre, l'avant-plan ou les niveaux représentant le sol. Le style d'exécution des plantes et des arbres était à la fois réaliste dans l'aspect général et stylisé dans les détails ; ainsi le feuillage des arbres était stylisé alors que les branches apparaissaient plus près de la réalité. Dans un manuscrit de l'école mongole, l'artiste a peint plusieurs niveaux de terre pour exprimer la profondeur dans le tableau ; il a omis la représentation du ciel après avoir élevé la ligne de terre en haut du tableau et couvert la partie supérieure de l'image par un arbre de grandes dimensions.

La manière de représenter la terre a changé dans l'image mongolienne ; au lieu d'être représentée par une ligne de terre se composant de feuilles d'arbre comme dans l'école arabe, cette ligne s'est transformée dans l'image mongolienne en une plusieurs de traits représentant divers niveaux. À leur tour, ces niveaux étaient limités en nombre puis se sont multiplié progressivement, devenant de moins en moins ordonnés et de plus en plus distants les uns des autres. Le ciel ou l'horizon ont été peints dans le style mongol comme s'ils se prolongeaient au delà du cadre supérieur, sans être bordés par une ligne ou délimités par une fin. Le tableau de l'école mongole ne possède pas de ligne d'horizon no de point de focalisation des lignes de la vue. Le ciel est revêtu de petits ornements en forme de spirales représentant les nuages amoncelés de couleur dorée. Nous remarquons dans le détail du paysage de l'école mongole la douceur des couleurs, alors que les peintres islamiques de l'école mongole en Iran avaient préféré les couleurs vives au début comme cela apparaît dans l'usage des contrastes et des oppositions dans les peintures précoces. Après avoir subi l'influence des styles chinois, ils ont commencé à diminuer les contrastes et les oppositions et les couleurs de leurs tableaux ont commencé parfois à tendre vers la sérénité et l'harmonie. Les nuages ont été représentés à la chinoise, c'est-à-dire avec des ornements et en volutes. Il semble que la forme de l'escargot en volute symbolisait en Extrême-Orient les nuages et les éclairs. Les peintres islamiques s'en sont inspirés augmentant leurs fines courbes, et en dérivant d'autres formes. Ces formes se sont graduellement éloignées de leurs origines chinoises jusqu'à devenir de simples lignes sinueuses.

En comparant le style de l'école arabe dans la représentation du paysage naturel avec le style mongol, nous trouvons que ce dernier possède plus de poids, de force et d'emportement en raison des thèmes épiques des batailles et des guerres représentés ; la ligne y a eu une grande importance dans la transformation des formes et des corps, et elle a été accompagnée d'un certain ombrage ; les corps se sont libérés de leurs poids et sont devenus des surfaces plates colorés. Quant aux couleurs, elles n'ont pas procuré aux corps cette espèce de transparence habituelle dans l'école arabe ; la couleur a été utilisée comme un moyen abstrait pour exprimer les aspects extérieurs des corps et des formes naturelles. Le style mongol se caractérise par un immobilisme similaire à ce que nous voyons dans l'art mésopotamien.

Deuxièmement : Le paysage naturel dans l'école muzaffaride en Iran à partir de 1336 ap. JC

L'éclatement de la dynastie ilkhane après la mort (d'Abu-Saïd Bahder Khan) du dernier khan puissant de la dynastie en 1336 a entraîné la division du pays en petits états indépendants. Parmi elles, la dynastie des Muzaffarides a fondé un état indépendant

avec Bagdad pour capitale. Les Muzaffarides sont les descendants d'une famille arabe arrivée en Iran lors de la Conquête islamique. Le royaume muzaffaride comprenait les territoires de la Perse, du Kerman, d'Isfahan et d'Irak. Cette dynastie a tûtelé les artistes et les scientifiques, ce qui a encouragé le développement de l'art de la peinture et la décoration des manuscrits colorés qui portent les styles artistiques prévalant durant la période muzaffaride.

L'école muzaffaride s'est basée à ses débuts sur les styles artistiques de l'école mongole précédente. C'est ainsi que des fois, le styles muzaffaride de la peinture du paysage naturel s'est fondé sur l'utilisation de l'élément de l'arrière-plan architectural. Il s'agit de représenter des monuments divers ; édifices civils tels que les palais et les maisons, ou édifices militaires tels que les forteresses et les tours. Ces édifices architecturaux ont été peints avec un style conventionnel simple où on a représenté l'entrée principale et les fenêtres, et décorés avec des terrasses en haut des murailles ou des inscriptions en haut des entrées. Les paysage de l'école muzaffaride a eu recours aussi aux arrière-plans végétaux tendant vers un aspect décoratif. C'est ainsi que le parterre du tableau est jonché de touffes d'herbes et de fleurs stylisées, présentées de manière ordonnée et arrangée. Ce parterre s'étend en outre jusqu'à la ligne d'horizon.

Ce qui distingue les paysages naturels appartenant à cette école ce sont les collines de forme courbée qui délimitent la ligne d'horizon en haut du tableau, avec leur aspect spongieux, et dépassant des fois le cadre du tableau. Le style muzaffaride a eu recours à la distribution des éléments de manière que l'arrière représentant le ciel soit d'importance secondaire ; il arrive même que l'arrière-plan disparaît complètement en raison de l'élargissement de l'avant-plan sur le compte de l'arrière, tout comme l'avant-plan s'élargit à un tel point qu'il englobe le tableau dans sa presque intégralité. Les éléments ont été distribués en harmonie mais sans tenir compte de la perspective. On a eu recours à la vue en œil d'oiseau qui atteint tous les éléments de la composition, et c'est ce qui explique que le paysage ait perdu sa profondeur et que ses représentations semblent dénuées de poids ou de masse. Nous remarquons la taille réduite des éléments humains où prévaut l'hiératisme. Quant aux animaux, ils ont été représentés dans un style proche de la réalité et de la nature, et en particulier les représentations de chevaux que l'on voit dans la majorité des tableaux de cette école.

Troisièmement : Le paysage naturel dans l'école jalayride en Iran de 1336 à 1432 ap. JC

La dynastie mongole ilkhanide a atteint sa fin en 1336 ap. JC, et les Jalayrides ont pris possession de ses biens, notamment l'Irak et l'Ouest de l'Iran. Les Jalayrides ont constitué la plus fameuse dynastie qui ait gouverné en Iran durant la période entre la fin de

la dynastie ilkhanide et l'avènement de Tamerlan. Le royaume jalayride comprenait alors l'Irak, l'Ouest de l'Iran, le Kurdistan, et l'Azerbaïdjan. On accorde à cette dynastie son soutien aux hommes de lettres et aux poètes, et son mécénat dans le domaine des arts, en particulier à Tabriz et Bagdad. Le règne des Jalayrides s'est étendu jusqu'à 1433 ap. JC.

L'une des réalisations des miniaturistes de la période jalayride dans la ville iranienne de Tabriz a été l'apparition de l'art de la peinture des paysages naturels pour la première fois dans ce pays au milieu du quatorzième siècle ap. JC, même si les représentations n'avaient pas encore atteint un haut degré de perfectionnement. En effet, la nature ne constituait plus l'arrière-plan du tableau, mais bien un sujet à part entière. Au Musée de Topkapi, est exposée une série de représentations de paysages naturels. Un de ces tableaux de paysages naturels dépeint des arbres et des montagnes dessinés en perspective et laissant apparaître une certaine profondeur de champ. Les arbres apparaissant au centre du tableau ont été peints dans un style où prévaut l'approche imaginative et la technique du pointillage. Quant à la cascade tournante en avant-plan, elle a été peinte de manière conventionnelle avec la mousse en volute ornée provenant des traditions de l'Extrême-Orient. D'autre part, les nuages n'ont pas été exécutés dans le style en volute mais avec plus de réalisme, ressemblant à du marbre veiné en longueur et constituant des formations nuageuses.

L'une des plus importantes caractéristiques et des traits saillants du paysage naturel de cette école est l'adoption par les artistes de la vue d'en haut ; les formes architecturales semblent peints en perspective. Même s'il ne s'agit pas de la perspective au sens occidental du terme, elle suggère toutefois la sensation de masse sans suggérer la profondeur ni la dimension. Nous apercevons dans un page manuscrite une image du prince Homay devant le palais de la princesse Homayoun provenant du manuscrit (*Khamsa khawajou Karmani*) exécuté par Mir Ali Tabrizi en 1396, et illustré par Juneid Naccach Soltani. Nous remarquons que les formes sont rétrécies vers le haut, élargies à l'avant jusqu'à remplir la presque totalité de la surface du tableau, et bordées en haut par la ligne d'horizon. Nous voyons ainsi la terre dans son intégralité comme si le peintre avait utilisé la perspective de la vue d'oiseau. Cette manière a permis de distribuer dans le tableau les représentations humaines et végétales distinctes les unes des autres. Ainsi, le paysage ne constitue plus juste un arrière-plan, il est devenu un élément essentiel du sujet à côté des personnages figurés.

Nous remarquons en outre dans cette école la diversité des formations végétales. La représentation du paysage se base sur une plateforme étendue et large pleine de touffes végétales, de petites fleurs agencées et ordonnées minutieusement, d'arbres aux troncs droits et aux sommets coniques comme les cyprès, et d'arbres aux troncs tordus et se terminant par de fines fleurs aux décorations stylisées, en plus des rochers à forme

d'éponges et des ruisseaux. Quant aux compositions architecturales de l'école jalayride, elles sont constituées de forteresses ou de palais ; elles sont généralement représentées de l'intérieur ou à travers les rubans décorés d'inscriptions calligraphiées ou à ornements végétales et géométriques qui couronnent les édifices. Du point de vue technique, nous remarquons un progrès notoire dans le mélange des couleurs, fait avec soin. Le peintre a recours à la couleur dorée et aux couleurs écarlates chatoyantes qui apportent au tableau joie et gaieté ; parmi ces couleurs il y a notamment : le rouge, le vert, le bleu, le jaune, le marron, le violet, l'orangé, le doré, le noir et le blanc.

Une autre oeuvre notoire est une miniature que l'on appelle « le héros Zel » et qui orne une page d'un manuscrit de la *Shahnamah*, ou Livre des Rois, de Ferdowsi, et exécutée autour de 772H/1370 ap. JC. Le tableau représente le héros Zel en train de chasser un volatile en présence des dames de compagnie de la princesse Rothabah. La scène est peinte avec réalisme qui se distingue des autres oeuvres iraniennes. La miniature a été peinte sur un axe penché de gauche vers la droite autour de la rivière séparant d'un côté Zel et sa compagnie et de l'autre le groupe de dames de compagnie. Les personnages sont dans un jardin luxuriant avec ses arbres penchés et ses arbustes aux fleurs rouges et jaunes sur une plateforme dorée. Les berges du lac peint en bleu sont bordées de rochers sous forme de récifs coralliens. Nous observons dans cette miniature un renouveau de l'ancienne tradition inspirée de l'art de la peinture chinoise dans la représentation de l'eau. En effet, les cours d'eau sont diversifiées : le fleuve semble un torrent qui emporte tout ; le mouvement des eaux est exprimé par des lignes circulaires qui se chevauchent ; l'écume des eaux est peinte en blanc sur la surface des eaux bleues. Il y a une harmonie entre les mouvements des créatures vivantes, et en particulier les humains, et les formes des éléments du paysage naturel à travers ses lignes sinueuses. Les arbres et les plantes ont été peints avec les divers degrés du vert, et les fleurs en rouge ; les couleurs sont fortes en intenses afin de procurer cette sensation de joie et de plaisir qui convient au thème traité.

Quatrièmement : le paysage naturel dans la première période timouride 1400-1450 ap. JC

Le prince d'origine mongole, Tamerlan, dont la dynastie est issue de Gengis Khan est parvenu à réaliser ce que les Muzaffarides et les Jalayrides n'ont pu faire, soit unir l'Iran autour d'un pouvoir central sous son égide. L'Etat muzaffaride et l'Etat jalayride ont été rapidement éliminés, et cette nouvelle dynastie impériale a gouverné de 771H/1370 ap. JC jusqu'à 912H/1506 ap. JC. Les Timourides ont été la dernière puissante dynastie issue d'une famille tribale à gouverner l'Iran. Ils ont trouvé l'équilibre entre les luttes pour le pouvoir en Iran, à l'Est du monde islamique ; les Sultans timourides appartenant

à leur cour ont attiré autour d'eux les plus fameux hommes de lettres, artistes, et peintres provenant de toutes les villes iraniennes qui étaient de florissants centres artistiques comme Chiraz, Bagdad, Tabriz et d'autres. L'art islamique a ainsi connu son apogée en Iran durant le IX^{ème} siècle de l'hégire/XV^{ème} siècle ap. JC. Des écoles de peinture se sont développées à Samarcande, Boukhara, Hérat, Chiraz et Tabriz. L'une des caractéristiques de l'école timouride est son élan et sa passion pour la peinture des paysages naturels que le peintre muzaffaride et jalayride a déjà dompté et dans lesquels il s'est appliqué en les incorporant comme éléments principaux des éléments artistiques constitutifs de l'image, comme c'est le cas des montagnes et des pentes qui prennent la forme d'éponges, et des paysages remplis de fleurs, de bouquets floraux, et d'arbres divers comme le cyprès et le platane, et des paysages de vergers et de jardins qui affichent des effets printaniers à travers des couleurs éclatantes dont l'intensité n'est pas atténué par des dégradés. On y remarque aussi la persistance de la représentation des arrière-plans architecturaux en style conventionnel comme s'il s'agissait d'édifices de verre permettant de voir ce qui s'y passe de l'intérieur.

Les édifices se distinguent par leur richesse décorative ; le peintre les a ornés et embellis par des décorations végétales, géométriques et calligraphiques aussi. On remarque, comme dans le cas de l'école jalayride, que les arrière-plans architecturaux occupent la majorité de l'espace dans la plupart des représentations de l'école timouride, caractérisée par sa cohérence et son harmonie. Une autre des principales caractéristiques de l'époque timouride à ses débuts est la persistance du style de représentation du paysage naturel comme l'Iran l'a connu sous les Jalayrides à Bagdad et Tabriz. Preuve en est l'incorporation dans le style timouride des mêmes éléments présents dans l'école jalayride comme les cours d'eau, les paysages ressemblant à l'arrière-plan des décors de théâtre, les soldats tapis derrière les collines rocheuses, les mouvements brusques, et l'utilisation dynamique des lignes courbes puissantes exprimant le mouvement. Sauf que les rochers ressemblant aux récifs coralliens diffèrent dans ces tableaux de ceux présents sur les œuvres appartenant à l'école jalayride.

Ce qui caractérise aussi le paysage naturel dans l'école timouride est son apparition isolé sans éléments humains ou animaliers. Dans le manuscrit des sept poètes comprenant douze tableaux, ces derniers représentent tous des paysages naturels peints d'une manière très stylisée comme les tissus à motifs et les tapis. La stylisation a tellement prévalu que le peintre a délaissé l'imitation de la nature ; et nous retrouvons dans toutes les images du manuscrit les mêmes pentes aux bords arrondis et aux couleurs harmonisées. Nous remarquons aussi la présence de l'élément rivière dans la plupart des tableaux ; elle apparaît souvent jaillissant dans un cours sinueux au milieu d'une composition naturelle marquée par l'harmonie et la symétrie.

Mais l'absence de créatures humaines ou animales de ces paysages n'empêche pas

la présence d'espaces contenant des inscriptions. Ce manuscrit est à considérer comme un maillon important dans la chaîne de développement continu de la représentation du paysage naturel islamique en Iran. Les images figurant sur ce manuscrit revêtent une grande importance parce qu'elles représentent toutes des paysages naturels isolés dépourvus de figuration humaine ou animale ; le peintre n'a donc pas exécuté ces paysages naturels en tant que scènes des événements humains, mais en tant qu'éléments pour eux-mêmes. Ce sont des images qui suggèrent que le peintre a peut-être voulu représenter la beauté de la nature comme il l'aime, ou encore la beauté du Paradis que Dieu a promis aux âmes pieuses. Il ne s'agit nullement d'une nature sauvage, mais plutôt raffinée et parée de ses atours.

En étudiant les images de ce manuscrit, nous pouvons définir le style de cette période ; nous retrouvons les éléments constitutifs du paysage naturel dans presque toutes les illustrations du manuscrit. Dans l'une de ces illustrations représentant un paysage naturel, nous voyons trois oies blanches au plumage coloré de rouge et de bleu qui nagent dans un lac aux eaux bleu foncé à l'avant-plan de l'image. Les bords du lac sont sertis de galets blancs rayés de rouge ; le lac se termine d'un côté en un cours d'eau sinueux qui finit vers la gauche de l'arrière-plan de l'image en un lac de forme ovale dont les bords sont à leur tour jonchés de galets dorés rayés de marron. Un cadre marron où poussent des plantes décoratives entoure les deux lacs et le cours d'eau ; alors qu'autour du ruisseau et du lac il y a un espace jaune peuplé de cyprès coniques élancés aux sommets pointus. A l'avant-plan de l'image, les mêmes arbres sont distribués sur les bords du ruisseau et du lac avec une élégante harmonie, et de beaux dégradés de marron. Dans l'espace jaune, on a distribué quatre arbres aux troncs fins de couleur rouge : deux au milieu coupant le cours du ruisseau aux feuilles et fruits blancs légèrement bleuâtres ; et deux sur le côté au feuillage marron. Bien que ces arbres représentent des espèces connues, ils ont été peints dans un style ornemental dans la forme et la composition. Au centre du tableau, l'artiste a choisi deux petits espaces et a coloré le parterre de l'un d'eux avec des tons violets étranges, puis a y dessiné un palmier aux palmes dorées, chargé de fruits et entouré d'arbrisseaux dorés fleuris. Quant à l'espace en face, il lui a préféré la couleur orange, y dessinant aussi un palmier aux palmes dorées verdâtres et entouré de deux arbres : un platane et un arbre ornemental mixte. L'artiste a laissé un espace bleu à l'arrière-plan et sur les côtés, se faufilant vers le bas ; ainsi les éléments séparant la pointe de l'espace jaune au centre du tableau des deux espaces violet et orangé sont les mêmes éléments constitutifs des images précédentes que l'artiste a réutilisé. Il a peint un lac au centre du tableau où poussent trois cyprès, un palmier et un pêcher, puis il a orienté le cours d'eau vers l'arrière dans une ligne sinueuse qu'il a divisée au milieu du tableau à peu près en deux affluents : l'un court vers la droite suivant une légère courbe, et l'autre partant vers la gauche, et finissant tous deux dans un rivièrre coupée par le cadre du tableau. Il a peint

un delta entre les deux cours d'eau où il a distribué des arbres et des fleurs en utilisant la marbrure, et n'a laissé à l'horizon qu'un petit espace en haut du tableau sous forme de deux triangles. La couleur jaune dorée pure prévaut dans le tableau.

Dans une autre miniature, le peintre a repris les mêmes éléments avec une légère variation produisant une autre composition. Il a placé le petit lac au milieu du tableau et en a fait partir un cours d'eau qui s'étire à gauche puis à droite puis vers l'arrière jusqu'à se mélanger avec l'horizon placé haut. Au centre du tableau, il a créé un triangle violet au sommet arrondi, et y a distribué des platanes, des cyprès et des palmiers. Il a ainsi répété les mêmes éléments des deux miniatures précédentes avec quelques variations. Les illustrations de ce manuscrit peuvent être considérées comme les miniatures persanes les plus proches du style de l'image mentale imaginaire abstraite, et provenant des perceptions.

Dans cette étape avancée du style de représentation du paysage naturel, nous remarquons une diminution prononcée de l'influence chinoise. Les nuages chinois ont disparu, et l'horizon placé haut nous rappelle les anciennes traditions sassanides ; le peintre timouride a substitué les rochers sous forme d'éponges inspirés des traditions chinoises par des pentes hautes courbées et aux sommets arrondis. Quant à la manière de peindre l'eau dans un de ces tableaux, elle a gardé le style chinois.

L'époque timouride se caractérise de façon singulière par les illustrations du manuscrit de la *Shahnamah* qui a été réalisé pour le compte du Sultan Ibrahim dans la ville de Chiraz en 1435 ap. JC. Ce manuscrit se distingue par ses variations qui comprennent des versions figurées du paysage naturel au cachet proche du cachet chinois, et coloré en doré et argenté exclusivement. Il est possible que ce style soit dérivé de manière directe ou indirecte, des décorations de la céramique et des tissus chinois.

Dans la ville d'Hérat en Iran, l'expression de l'imaginaire dans les illustrations des paysages naturels s'est manifestée dans une miniature représentant une scène où le héros iranien Rostom tue l'ogre blanc. Il s'agit aussi d'une image du manuscrit de la *Shahnamah* du poète Al-Ferdawsi. On y voit le paysage d'une montagne avec une cave où on a utilisé deux conventions du style timouride dans la représentation des pentes rocheuses : les pentes dont les sommets ressemblent aux éponges similaires aux récifs coralliens ; et celles ressemblant à des couches rocheuses éclatées. Il s'agit d'une caractéristique naturelle typique des Monts Lorestan en Iran. L'artiste y a exprimé un sens profond du vide et une imagination fertile dans la conception d'une terre imaginaire. Le platane auquel est attaché une personne a des dimensions et une échelle différentes de celles du monde des humains ; quant aux arbres multicolores et présentant des nœuds dans la partie supérieure, ils sont en parfaite harmonie avec l'inscription figurant en haut de l'image.

Dans une autre miniature qui constitue un modèle de la manière de représenter les édifices architecturaux, le peintre a choisi un angle de vue très élevé afin de mettre à découvert la forteresse de l'intérieur, dessinant simultanément la double muraille et les tours qui l'entourent. L'artiste a orné tout l'édifice avec les meilleures inventions du génie de l'ère timouride précoce dans le domaine des décorations en briques ornées avec la calligraphie en écriture coufique et *thulthi*, et en ayant recours aux lignes verticales rapprochées à tel point qu'elles se rencontreraient toutes au point de fuite si elles s'étendaient encore plus, procurant ainsi une cohérence à la composition. L'artiste a réussi son coup en suivant une solution médiane : il a courbé les lignes horizontales - aussi bien les lignes de terre suggérant la profondeur et la continuité vers le palais et vers le fond du tableau, que les lignes remontant vers la gauche. Le cadre rectangulaire de ce tableau revêt une grande importance dans la stabilité et l'équilibre de l'image. Le plus notoire est le contraste entre la quiétude tranquille et le mouvement dramatique, renforcé par l'usage peu habituel de la perspective en demi-angle.

Caractéristiques générales des éléments du paysage à l'époque timouride

Les éléments de la représentation des paysages naturels dans les manuscrits islamiques possèdent des caractéristiques précises : presque toutes les représentations de paysages contiennent des espaces pour les textes dont la superficie et l'emplacement dans le tableau diffèrent, pouvant être en haut ou en bas ; la plupart des paysages naturels dépassent le cadre du tableau par un de leurs éléments comme les arbres ou les rochers ; l'arrière-plan est peint en couleur doré pour indiquer le ciel. En plus de ces traits qui caractérisent l'école timouride, nous remarquons qu'il n'existe presque pas de nuages conventionnels comme ceux peints par l'école mongole. Les façades des édifices architecturaux sont en outre rehaussées d'ornements végétaux et géométriques, et les édifices utilisés comme arrière-plan occupent un grand espace dans le tableau.

Le paysage naturel chez le peintre timouride Behzad 1450-1500 ap. JC

Kamaluddine Behzad est né vers la moitié du quinzième siècle dans la ville iranienne d'Hérat. Sous le règne du Sultan Hosayn Mirza Bayqarah, les arts ont connu un grand renouveau à Hérat, capitale des Timourides ; en effet, le Sultan et son vizir l'artiste, poète et musicien Mir Alisher Navoi encourageaient la renaissance artistique et honoraient les artistes. C'est à l'ombre de ce mécénat que le miniaturiste Behzad travailla dans la Confrérie du Livre jusqu'à ce que les Safavides occupèrent la ville. Lorsque le Shah Ismaïl Safawi prit le pouvoir en 1502 ap. JC, il invita Behzad à sa capitale Tabriz où il lui témoigna admiration et respect. Après la mort d'Ismaïl, Behzad resta au service de

son fils le Shah Tahmasp 1524-1576 ap. JC. On dit même que Behzad lui enseigna l'art de l'illustration.

Dans son illustration du manuscrit du Verger, poème narratif de Sadi, on voit l'image du roi Dar et son écuyer 893H/1488 ap. JC. Cette miniature est considérée comme l'expression de l'apogée des styles artistiques timourides de par la qualité de l'exécution, la créativité dans les proportions, et la bonne organisation et distribution des couleurs. En plus, elle constitue un très bon exemple du succès de Behzad dans la peinture des paysages sauvages et des chevaux. L'artiste a divisé son tableau en trois espaces horizontaux ; il a couvert l'espace inférieur par une prairie verte où paissent les chevaux : on en voit un de couleur marron et au col blanc qui s'abreuve dans un cours d'eau alors qu'un poulain s'agenouille pour téter sa mère, une jument au pelage marron tacheté. L'espace intermédiaire a été meublé par Behzad par des pentes rocheuses presque nues sous forme de récifs coralliens. Quant à l'espace supérieur, on lui a réservé un horizon de couleur dorée meublé de platanes qui dépassent le bord supérieur du tableau. Malgré donc les ajouts que Behzad a apportés, les traditions respectées dans le paysage naturel ont conservé la vision fondamentale de l'œuvre figurative artistique pleine d'imagination que les Perses ont inventé. Behzad a toutefois réussi à consolider la composition de la miniature, a doublé sa charge émotionnelle, et a utilisé les couleurs en se basant sur une connaissance scientifique.

Behzad a préféré le bleu et le vert en les plaçant dans les espaces colorés d'un marron proche des couleurs miel et ocre jaunâtre utilisées pour les contraster. Il a peint le ciel en doré conventionnel sans y ajouter les nuages traditionnels chinois. Ainsi donc, le paysage durant cette époque n'était pas une innovation totale, mais était plutôt en relation avec le passé ; plusieurs éléments sont de simples développements du même art ancien. Nous retrouvons aussi plusieurs de ses innovations par ci et par là dans des miniatures du début du quinzième siècle, et même plus tôt. L'une des œuvres de Behzad est en effet une miniature illustrée à Hérat à la fin du quinzième siècle ap. JC. Nous y percevons un développement dans le dégradé des couleurs et dans leur distribution ; et nous y remarquons aussi une utilisation moindre du rouge, et une prépondérance des dégradés du marron, du gris bleu, du violet, et du vert doux. Nous y voyons de même l'utilisation du noir et du blanc, et une prépondérance des fois des dégradés du bleu sur les autres couleurs réunies. Les compositions figuratives sont d'une très haute qualité ; Behzad a diminué la taille des personnages et a évité l'encombrement, les espaces entre les divers personnages apparaissant ainsi reposants au regard.

Le paysage naturel dans l'école safavide à partir de 1501 ap. JC.

L'état safavide trouve son origine auprès du Cheikh Safyedine. On considère que le Shah Ismaïl Safawi est le fondateur de la dynastie safavide après sa victoire sur les Turkmènes et son installation à Tabriz déclarée capitale en 907H/1501 ap. JC. Le Shah Ismaïl s'est attelé principalement à asseoir les bases de la stabilité de l'état safavide. Il faut noter que le Shah Tahmasp fils du Shah Ismaïl était un mécène qui a soutenu les arts et les lettres, et les artistes et les hommes de lettres ; les arts de l'illustration des miniatures et du livre ont prospéré sous son égide, la production de miniatures illustrées a augmenté, et c'est dans sa cour qu'a brillé l'étoile des plus fameux peintres iraniens.

Le paysage naturel de l'école safavide se distingue par des caractéristiques artistiques importantes et fondamentales du point de vue de la composition, de la distribution des éléments artistiques et des couleurs, et du choix des thèmes. On peut affirmer en effet, que l'art de la peinture islamique en Iran a atteint son apogée sous les Safavides. On observe dans les illustrations des paysages de l'école safavide le grand soin que l'illustrateur dédie à la qualité de l'œuvre, ce qui a amené une complémentarité entre les éléments artistiques du tableau où prévaut le style réaliste. Les illustrations de l'école safavide tendent à enregistrer les scènes de la cour royale, de la chasse, de la vie quotidienne à la campagne, et les paysages romantiques. Les dessins des édifices architecturaux en arrière-plan se distinguent aussi par la précision et l'application, reflétant l'esprit ornemental et l'amour du beau. Ces miniatures se caractérisent par la représentation de paysages naturels précis qui illustrent à quel point le peintre sentimental est passionné par tous les détails de la nature : arbres, végétation, fleurs, rochers et cours d'eau coulant dans un mouvement en spirale. Le ciel n'est pas exempt des images de nuages inspirées des traditions chinoises.

Ce qui attire le plus l'attention dans le paysage naturel de style safavide c'est la dorure entourant les contours et figurant des images d'oiseaux en vol, d'animaux effrayés, de plantes fleuries et de nuages ondulés. On y voit aussi les magnifiques paons, les arbres au feuillage vert, et les taches dorées éparpillées sur la surface du tableau de manière que cette couleur tende vers le vert. Sur le sol, on observe les versions ornementales conventionnelles des herbes, alors qu'ici et là s'éparpillent des arbrisseaux verts aux fleurs rouges. Les éléments du paysage ont été réduits et la taille des personnages est visiblement plus petite. Les personnages apparaissent au milieu de paysages naturels où on voit deux genres de rochers : ronds comme les rochers naturels, et conventionnels ressemblant aux récifs coralliens mais tressés de façon innovante et colorés en petites parties de couleurs différentes. Les édifices sont aussi de taille plus réduite et sont devenus partie intégrante du paysage plutôt que de se limiter à un simple arrière-plan architectural. Le peintre safavide ne s'est pas obligé au cadre traditionnel carré ou rectangulaire, il le dessine des fois en forme de pentagone et joint le carré au rectangle d'autres fois, en

choisissant toujours un coin propice dans le cadre qu'il traverse avec des éléments qui dépassent du cadre du tableau.

Ce qui caractérise le paysage naturel de l'école safavide c'est aussi la persistance de la représentation des nuages chinois malgré le recul des traditions chinoises dans cette école. Les nuages apparaissent sous forme de spirales ressemblant aux coquillages marins. Le ciel a aussi retrouvé sa couleur bleue dans quelques tableaux alors qu'il était peint en couleur dorée dans l'école timouride.

Le paysage naturel chez le peintre safavide Muhammadi

C'est un dessinateur illustrateur perse qui a brillé soudainement à la cour safavide durant la période de déclin artistique sous le règne du Shah Abbas 1er 1587-1639 ap. JC. L'art pictural a connu un nouveau souffle avec le retour à la nature sans pour autant se démarquer radicalement des traditions. Muhammadi a présenté un style qui inspire l'attrait et la fraîcheur ; et malgré la présence des éléments prévalant dans les œuvres de la génération précédente, il ne s'agit plus d'arrière-plan qui se désiste devant l'évènement principal ni d'un aspect secondaire d'une histoire relatée par le tableau. Tous les éléments s'unissent pour constituer le paysage. Les lignes du dessin chez Muhammadi se distinguent par une acuité et une clarté qui dépassent celles de ses contemporains, mais il se laissait aller à son imagination issue de son tempérament gai, ce qui n'était pas diffus dans l'art persan avant cette date. On voit clairement l'influence chinoise dans les œuvres de cet artiste dont le nom indique qu'il a embrassé l'Islam durant sa vie dont on ne connaît pas grand chose. On aperçoit les liens entre ses tableaux et l'art chinois ; et il est possible qu'il était un Chinois qui a embrassé l'Islam ou un résident étranger dans une région de l'Est asiatique. Les illustrations réalisées par Muhammadi dénotent un esprit comique, et il s'est passionné à dessiner les personnages comiques dansants, jouant de la musique et sautillant, emportés par la gaieté et la joie. Sauf de rares exceptions, aucun des artistes persans n'avait tenté avant lui d'exprimer les émotions humaines dans ses œuvres. Les tableaux de Muhammadi se caractérisent par le peu de couleurs utilisées. Quant à ses reproductions de paysages naturels, elles sont marquées du sceau du réalisme. On lui attribue aussi les dessins à l'encre de Chine qui sont apparus à la fin du seizième siècle, le fait de se dispenser des couleurs, de se contenter de dessiner un petit nombre de personnages, et de reproduire les paysages naturels de la campagne. Le style réaliste apparaît dans la miniature des « Buveurs », car malgré la prévalence du paysage naturel sur toute la scène, cette dernière est peuplée de personnages. On voit aussi le pur cachet persan dans la composition avec l'apparition de la chatte et des fleurs dessinées avec soin. L'arrière-plan est toujours dessiné en une seule couleur ; et on a vu apparaître dans les œuvres de Muhammadi les scènes reproduisant la vie quotidienne et

les portraits personnels du commun des gens entre des paysages naturels traités à la mode traditionnelle.

Le paysage naturel chez le peintre safavide Ridha Abbassi

Le peintre Ridha Abbassi a brillé durant la période s'étendant de 1610 et 1640 ap. JC à Ispahan. Son style est marqué par la continuité des lignes qui se densifient ou s'amenuisent en se cassant aux points d'arrêt, et par le coloriage de la plupart d'entre elles avec des pigments aux reflets métalliques qui ont craqué avec le passage du temps. On sait que ce peintre donnait de l'importance au choix de ses thèmes. Il vouait de grands soins aux détails de ses œuvres jusqu'à leur apporter une beauté abstraite. Cela est visible dans la réalisation de l'arrière-plan doré où s'assemblent les ustensiles des buveurs, les fruits, les branches des plantes, et les amas de nuages créant en fin de compte une composition globale absolument splendide. Ridha Abbassi est classé deuxième après Behzad selon l'importance ; en fait il ne s'agit pas de son nom, mais d'un titre honorifique que lui a accordé le Shah Abbassi en signe de considération. Il était coutume que les poètes de Cour, les calligraphes, et les artistes portent le nom du mécène bienfaiteur. Ou alors, le porteur de ce nom était un descendant d'Abbassi fils de l'Imam Ali Ben Abi-Taleb, cousin et gendre du Prophète. Son effet sur ses contemporains se manifeste dans la fondation d'une école qui lui est propre, et dans l'invention d'une nouvelle manière de représenter les personnages ; ce qui lui a créé beaucoup d'imitateurs et d'adeptes. Ridha Abbassi cherchait assidument à imposer son empreinte, c'est ce qui explique qu'il ait signé tous ses tableaux, ajoutant quelques données relatives à la date et aux conditions dans lesquelles l'œuvre a été réalisée. Il est considéré l'un des porte-bannières de la deuxième école safavide ; c'est à lui que revient en effet le mérite de créer un nouveau style pictural en Iran complètement éloigné des traditions passées dans ce art. Il s'est libéré des entraves de la couleur et de l'ornement, comme il s'est libéré de l'obligation de remplir les espaces vides et de la multitude des éléments et des personnages dans le paysage, et qui caractérisaient la peinture iranienne. Il a ainsi créé un style où prévaut un nouveau cachet consistant à mettre en évidence l'espace vide et le thème dans une atmosphère douce et simple. Le Metropolitan Museum à New-York détient un manuscrit de la Shahnamah daté entre 1013-1016H/1605-1608 ap. JC. Contenant quatre-vingt-cinq illustrations marquées par les caractéristiques du style de Ridha Abbassi. C'est à cet artiste qu'on doit en grande partie le fait d'avoir changé le cachet de l'illustration iranienne du royal vers le populaire ; l'artiste ne dessine plus pour le Sultan exclusivement, mais s'est mis à travailler en suivant son imagination et son art. C'est ainsi qu'il s'est mis à dessiner des paysages en s'inspirant de la nature plutôt que des thèmes traditionnels peints de mémoire. Parmi les traits évidents de son style, son manque d'intérêt pour les édifices

architecturaux ; il ne leur a plus prêté attention dans ses œuvres alors qu'ils étaient fort importants auprès des autres dessinateurs qui plaçaient des édifices dans presque toutes leurs œuvres. Il a aussi ôté le côté ornemental au paysage à travers l'utilisation du crayon qui lui a permis de produire rapidement des dessins à peu de frais.

Les dessinateurs antérieurs à Ridha Abbassi comptaient sur les couleurs gaies pour créer les contrastes et l'atmosphère ornementale, et afin de donner à l'image un caractère décoratif. Ridha Abbassi quant à lui s'est basé sur ses lignes et ses touches pour créer ce rythme. Il a dessiné dans le sol de ses paysages naturels des branches au feuillage simple de formes variées. Ces branches constituent une marque propre à ses dessins. Il a aussi dessiné l'horizon, les dunes, et les paysages qui caractérisent la nature en Iran. Mais en fait, même dans ses dessins, on ne perçoit pas la profondeur du champ ou la troisième dimension ; même si certains de ses dessins où apparaissent les ombres suggèrent un genre de matérialisation.

Miniature de *La Conférence des Oiseaux*

L'un des plus importants paysages de la période safavide apparaît dans une miniature appelée « *La Conférence des Oiseaux* » datée de 1609 ap. JC. A première vue, elle semblerait appartenir aux dessins de l'école timouride mais ses éléments révèlent sa datation tardive. En effet, à droite de la miniature et derrière la chaîne de pentes rocheuses, nous voyons un homme qui tient un fusil dont la facture est du seizième siècle. Et tout comme les branches de l'arbre à gauche du tableau, le fusil dépasse aussi le cadre de la miniature. Cette miniature révèle une habileté étonnante ; en effet, la douceur des couleurs, la composition magnifique, et la légèreté du pinceau, tout indique les traditions picturales issues de la première étape de la peinture timouride en Asie Centrale et à Hérat. Les ornements géométriques, la composition des rochers, et la façon de reproduire le cours d'eau nous rappellent les œuvres timourides de la fin du quinzième siècle, mais avec cela le tableau porte la signature de Habib Allah, l'un des dessinateurs travaillant dans l'atelier de Shah Abbassi. Il est probable que les artistes d'Abbassi ont été fortement influencés par les miniatures timourides. Nous voyons enfin dans cette miniature une tendance vers le réalisme.

Le paysage naturel dans l'école indo-mongole

La dynastie des indo-mongols est une dynastie d'empereurs qui ont gouverné l'Inde de 1526 à 1858 ap. JC ; elle a été fondée par Baber, qui signifie le lion en turc. Il a conquis l'Inde du côté de l'Afghanistan, puis a fondé l'empire indo-mongol ; après sa conquête des régions septentrionales, il y a diffusé la civilisation de l'Islam. Il a été suivi par Hamayon

Ben Baber 1530-1542 ap. JC. qui a passé en période en exil en Iran après avoir perdu son trône en Inde. Il y a visité Tabriz et a été impressionné par les traditions picturales à la cour du Shah Tahmasp ; lors de son retour d'exil, il a invité à sa cour plusieurs miniaturistes persans et à leur tête les deux maîtres Mir Sayed Ali et Khawajah Abdussamad auxquels il a confié la supervision de l'illustration du manuscrit *Hamzanamah* 1560-1574 ap. JC. Il s'agit du récit épique de l'épopée de Hazma, l'oncle du Prophète, que certains considèrent comme le symbole artistique exprimant la conquête islamique de l'Inde. On dit que cent dessinateurs - indiens et perses - y ont travaillé produisant une œuvre unique dans l'histoire de l'illustration des miniatures et comprenant 2400 illustrations exécutées sur un tissu en coton de taille grande et inhabituelle. L'oeuvre a été terminée sous le règne de l'empereur Akbar dont le vrai nom est Jalaludine Ben Hamayon. C'était un mécène, amateur d'arts qui a essayé de fusionner le peuple indien avec les chiites mongols musulmans en s'alliant avec le Rajput en un ensemble politique et social. C'est ainsi que l'art de la miniature mongole a brillé avec ses traits caractéristiques, puisqu'une centaine de dessinateurs indiens et musulmans ont été entraînés à cet art par les maitres perses. C'est alors qu'est apparu un nouvel art indien dont la composition artistique générale, les formes, et les édifices étaient persans dans certaines parties et rajputiennes dans d'autres. On y a vu aussi graduellement l'influence de l'art européen, notamment dans les règles de la perspective et la présence de paysages naturels à l'arrière-plan. En œuvrant à la réalisation de son objectif principal, consistant à créer une nation unie, Akbar a incorporé des thèmes provenant des traditions et des légendes hindoues. Nous voyons en effet plusieurs illustrations exprimant des textes sanscrits côtoyant les illustrations de *Hamzanamah* et *Babernamah* qui enregistrent les réalisations du fondateur de l'état mongol en Inde. L'illustration des paysages naturels a évolué sous le règne d' Akbar ; nous observons plus de liberté dans l'utilisation des espaces, tout comme les édifices sont représentés dans un style presque tridimensionnel au lieu des dessins plats. Nous voyons aussi que les créatures vivantes comme les arbres, sont personnifiées de manière qui suggère leur masse dans le vide qui leur est alloué dans la miniature, et enfin que la taille des personnages et des édifices est réduite à l'avant-plan.

L'œuvre d'art de l'école mongole peut être considérée comme le produit de l'effort collectif d'une équipe solidaire avec des domaines de spécialisation. Certains préparent la composition artistique générale et la conception, d'autres dessinent les personnages, les subtilités et les détails, et d'autres ajoutent les couleurs appropriées. Ces rois musulmans étaient donc les mécènes d'une nouvelle école artistique en peinture où les artistes indiens se sont associés avec les artistes arrivant de Perse et d'Asie Centrale pour enregistrer les exploits de leurs rois, leurs épopées militaires, leurs fêtes et leurs hobbies ; même si c'est plutôt le côté épique qui a prévalu dans leurs images surtout aux premiers temps. L'illustration de la miniature indo-mongole a donc hérité à ses débuts de l'Iran, même si

elle a fini avant la fin du seizième siècle par adopter une technique issue en grande partie de la peinture populaire indienne et de la peinture européenne, comme la perspective et le clair-obscur. C'est ainsi que l'on a assisté à cette transformation où se sont mélangés les lignes et les couleurs persanes avec le réalisme européen et les techniques indiennes locales. En plain dix-septième siècle, la peinture mongole s'est affirmée comme un art autonome en lui-même.

Le fils de l'empereur Akbar, Jahanjir a succédé à son père 1605-1627 ap. JC. Il était à son tour défenseur des arts et mécène, mais il ne s'est pas préoccupé autant que son père des illustrations des manuscrits, se tournant plutôt vers les portraits personnels, les événements qui ont eu lieu durant son règne, et les études réalistes des plantes et des animaux. Son époque a été marquée par un changement notable des dégradés de couleur dans les miniatures illustrées, ainsi que par l'expansion de l'usage de la technique de l'ombre et de la lumière.

Il est apparu aussi que plusieurs des peintres indiens étaient des hindous qui ont hérité des traditions artistiques ancestrales sous forme de sculptures bouddhistes dans les grottes d'Ajanta et ailleurs. On remarque donc que les traditions indiennes locales ont persisté côte-à-côte avec les traditions iraniennes. Les peintures indiennes se caractérisent par leurs couleurs, mais les palais et les maisons aussi se distinguent par des ornements végétaux et géométriques très fins. Il est à noter que le sens de la perspective a été respecté dans les représentations des édifices architecturaux de l'école indo-mongole contrairement aux dessins. En outre, le paysage naturel de l'école indienne se caractérise par la présence de deux influents : d'abord l'influence safavide iranienne, et nous remarquons à ce propos que les dessins des paysages naturels sont influencés dans leur conception générale et leur composition artistique par les styles artistiques iraniens concernant la manière de peindre les rochers entremêlés comme ils sont exécutés suivant le style safavide ; la ligne d'horizon est aussi placée en haut du tableau.

La deuxième influence est l'influence européenne que les Indiens ont connu par le biais des missionnaires chrétiens. Les peintures européennes ont ainsi eu une grande influence sur la peinture indo-mongole, notamment dans la figuration, le soin donné aux règles de la perspective, la représentation de paysages sauvages, et l'utilisation des couleurs douces. C'est ce mélange entre les anciennes méthodes indiennes et les méthodes inspirées des peintures européennes qui met clairement en lumière les différences entre les oeuvres de l'école persane et celles de l'école indienne.

Le paysage naturel dans les peintures de l'école turque ottomane

En 699H/1300 ap. JC, Osman Ben Ertegrul Ben Soliman Shah fonde l'état ottoman,

et choisit une ville au centre de l'Anatolie à l'ouest de Konya comme capitale. Son fils Orhan lui succéda 724-761H/1326-1332 ap. JC, et on attribue à ce dernier plusieurs réformes et réglementations. Par la suite, Murad Ben Orhan 761-791H/1362-1389 ap. JC élira la ville de Adarna comme capitale de l'état ottoman. C'est le Sultan Mehmet II fils de Murad II 848-886H/1451-1481 ap. JC qui a été le plus illustre des sultans ottomans ; il fut appelé *Al-Fateh* après sa conquête de Constantinople en 857H/1453 ap. JC.

Mehmet Al-Fateh regroupait dans sa personnalité tous les aspects intellectuels et culturels de son époque. Il attira vers sa cour à Istanbul une myriade de savants, hommes de lettres, et artistes et sa cour devint le lieu de rencontre des arrivants d'est et d'ouest, et notamment les peintres, comme ce fut le cas du peintre italien Gentile Bellini qui visita Istanbul et travailla sous l'égide du Sultan Mehmet Al-Fateh. Ce dernier dépêcha aussi des peintres turcs en Italie pour apprendre l'art de la peinture occidentale, comme le peintre turc Senan Bek Naccach. Les réalisations des sultans ottomans se sont alors succédées ; Selim I fils de Bayazid II conquiert Bilad el-Cham, l'Egypte et l'Arabie et les annexa à l'empire ottoman. L'Etat a atteint le faite de sa puissance et de sa prospérité sous le règne de Soliman fils de Selim I ; et c'est à l'époque de Soliman, appelé *Le Magnifique*, que l'art de la peinture ottomane connut son âge d'or. Le dernier des sultans ottomans fut Abdulhamid II qui scella un règne s'étendant de 699-1342H/1300-1924 ap. JC.

L'école de peinture turque ottomane du seizième siècle a été grandement influencée par l'école persane. Nous remarquons sur les tableaux ottomans la présence de tous les éléments connus dans l'art persan dans le domaine de la représentation de la nature. Il y a toutefois une différence fondamentale entre les deux écoles ; les thèmes de la peinture turque, bien qu'inspirés des tableaux persans, sont de style différent, et on y a apporté des changements multiples. Les couleurs, bien que restées lumineuses, sont saturées par un contraste criant ; le peintre turc n'a pas copié les couleurs du peintre persan, mais a inventé ses propres couleurs, penchant plutôt vers les couleurs écarlates simples qui se distinguent, même quand elles sont mélangées à d'autres couleurs. Au contraire, l'artiste persan préférait les couleurs composées. Et même si les illustrations qui ornaient les œuvres poétiques turques et persanes se pliaient aux traditions iraniennes, les choses étaient différentes avec le reste de leurs éléments constituants d'influence persane, sauf de rares exceptions, et en particulier dans les illustrations des paysages naturels.

Les arrière-plans architecturaux des illustrations de l'école ottomane ont reflété les styles et les modèles de l'architecture ottomane diffuse sous leur règne dans les mosquées, les palais, et les fortifications. Mais on y note quand même des aspects dénotant l'influence européenne en ce qui concerne le respect des règles de la perspective ; les édifices sont ainsi dessinés en rangées se rétrogradant généralement vers le fond. Les peintres de la période ottomane ont dessiné les paysages naturels comme arrière-plans des tableaux en

raison de la passion du dessinateur turc par la représentation des jardins et des parcs. Ce dernier symbolise même la campagne par un dessin représentant un parc ou un jardin. De manière générale, on remarque que les paysages naturels ont occupé dans la plupart de ces illustrations, une position médiane entre les traditions iraniennes et le réalisme turc influencé par l'Occident. C'est ainsi que le nouveau style du paysage naturel turc ne s'est pas manifesté sous forme d'une copie ou une imitation bien faite du dessin persan ou européen, tout en restant attaché au style persan dans les principes généraux partagés entr'eux : les miniatures sont exemptes de la perspective aérienne comme les nuages et les brumes de tous genres ; la disparition de l'illumination et l'absence de la figuration ; la clarté du dessin et sa continuité ; et l'absence de la troisième dimension de manière que le paysage apparaisse plat et sans profondeur, qu'il s'agisse de paysages naturels ou de personnages, avec une légère influence dénotant les traditions européennes dans l'art de la peinture.

En conclusion, l'art islamique est enraciné dans la beauté et la poursuit en toute chose et dans toutes les significations de cette existence ; mais il s'agit de la beauté au sens large qui ne s'arrête pas aux sens et ne se limite pas aux modèles déterminés. La beauté de la nature, la beauté de l'univers, la beauté des valeurs, et la beauté des sentiments sont des aspects de la beauté que l'art islamique honore, en faisant une matière originale pour l'expression. Il présente même la vie toute entière à travers les critères esthétiques. Cela est dû au fait que le peintre/dessinateur/illustrateur musulman contemplait les éléments de la nature et y réfléchissait profondément, mettant en pratique les paroles de Dieu Très-Haut : *Ne considèrent-ils donc pas les chameaux, comment ils ont été créés, et le ciel comment il est élevé, et les montagnes comment elles sont dressées et la terre comment elle est nivelée ?* (Coran ; 88-17,20) Et cet autre verset : *N'ont-ils donc pas observé le ciel au-dessus d'eux, comment Nous l'avons bâti et embelli* (Coran ; 50-6).

C'était le point de départ du chercheur dans sa promenade entre les centaines d'images illustrant les manuscrits islamiques, dans le but d'en extraire les significations et les idées, et dans le but de comprendre ce genre d'art poétique comme matière fertile d'expression.

Références

- George Issa : *Cheikh al-Mousawirin al-Arab « Al-Wassiti »*, Dar al-Kounouz al-Adabiya, Beirut, Liban, 1996
- Dr. Tharwat Akacha : *Fann Al-Wassiti min khilal Maqamat al-Hariri*, Dar al-Shourouq, Le Caire, 1992
- Mazhar S. Ipsiraglu : *Masterpieces from the Topkapi Museum – Paintings and Miniatures*, 1980, Thames and Hudson, London
- Sheila R. Canby : *Persian Painting*, 1993, by British Museum
- Dr. Tharwat Akacha : *al-Taswir al-Farissi wal Turki*, Al-Mouassassa al-Arabiya liddirassat wal Nachr, Beirut, Liban, 1983
- Dr Zaki Muhammad Hassan : *Atlas al-Founoun al-Zoukhroufiya wal Tasawir al-Islamiya*, Dar al-Raed al-Arabi, 1981
- Dr. Tharwat Akacha : *Al-Moojam al-Maousou'i lil Mustalahat al-Thaqafiya*, al-Sharika al-Masriya al-Alamiya lil Nashr, Longman, 1990
- J.M. Rogers, Filiz Cagman, Zeren Tanindi: *Topkapi, The Albums and Illustrated Manuscripts*, Thames and Hudson, London, 1986.

L'esthétique absente et présente entre Ibn Arabi et Heidegger

Prof. Sherbel Dagher

L'objet de la recherche

Placée dans la deuxième partie du Colloque, cette recherche étudie ce que pourrait être le rapport entre « l'inspiration » des arts locaux et « le plagiat » des arts de « l'autre ». Et c'est ce que j'élabore dans la problématique suivante : Comment l'art dans les pays arabes peut-il traiter avec l'héritage artistique islamique ancien à la lumière des changements de la scène artistique dans les sociétés actuelles, dans la société globalisée ?

Comme la question est étendue et ramifiée, je me contenterai d'en traiter le côté esthétique. Les raisons qui président à cette thèse se situent dans la quête de l'étude, des choix et des préférences que contient tout choix et toute préférence esthétique en matière d'art. En fait, tout discours portant sur « l'inspiration » et « le plagiat » indique une destination choisie d'avance, un chemin tracé. En plus, se contenter de traiter la question de ce seul point de vue suggère qu'il s'agit d'une question à caractère technique dont l'objectif est défini et le but clairement établi ; alors que l'analyse du côté esthétique permettrait une approche plus large et plus profonde de la problématique elle-même. Elle permettrait un débat plus étendu touchant l'intéressement de la communauté à rechercher l'art, ses causes, ses alibis, ses permis et ses interdits (du point de vue des valeurs, de la morale, du goût...). C'est ce que je soumetts donc à l'étude à travers deux textes :

« Le Livre de l'Auguste et du Beau », *Kitab al-jalal wal-jamal* de Mohieddine Ibn Arabi ;

« L'origine de l'Œuvre d'Art » de Martin Heidegger.

L'objectif escompté de ce face-à-face est d'abord d'arrêter les fondements de la construction d'un discours esthétique déterminé, puis, dans un deuxième temps, ce que pourraient être ces fondements dans nos besoins artistiques actuels, sachant qu'il ne s'agit que d'une quête et d'une proposition.

L'approche esthétique est bien souvent absente de nos écrits et nos discussions au

sujet des questions artistiques, comme si nous pouvions nous en dispenser, comme si nous pouvions aborder le sujet ultérieurement sans que cela ne nuise à la pratique artistique en elle-même ou aux choix et aux propositions portant sur les goûts et les valeurs exigés par l'artiste, le responsable ou le chercheur dans le domaine de l'art. Il y a plusieurs raisons à cela, dont notamment :

- la faiblesse de la recherche philosophique dans nos universités, puisque plusieurs universités ont aboli la section de « philosophie » ou ne l'ont jamais ouverte ; c'est ainsi que le souci esthétique est presque absent ;
- la prise en charge par quelques instituts d'art ou d'archéologie de la mission d'enseignement esthétique de manière limitée et nécessairement pasteurisé, ce qui transforme la leçon en un ensemble de résumés ennuyeux et répétitifs ;
- le discours esthétique arabe est victime de l'un des deux problèmes suivants : se tourner vers le discours esthétique occidental, l'expliquant et le diffusant en tant que « discours-maître » et l'unique en la matière ; ou bien se tourner vers des récupérations de commentaires de quelques textes anciens sans une distinction suffisante entre le divin, le moral, et l'esthétique du point de vue de l'esthétique ancienne, qu'elle soit islamique ou autre.

Ma tentative dans cette recherche est limitée ; j'essaie de démontrer que s'abstenir de traiter le côté esthétique dans la question artistique ou l'ajourner, ne signifie en rien que l'art se situe en dehors de la quête esthétique en elle-même. Cela signifie plutôt qu'il s'y situe, dans une image intrinsèque ou non étudiée. Voilà pourquoi cette recherche aspire - si elle y réussit - à justifier la nécessité cognitive et artistique de l'apprentissage esthétique, dans le passé comme aujourd'hui.

Ibn Arabi : conditionner le beau à l'auguste^(*)

Commencer cette recherche par l'étude du premier texte cité en référence, soit « Le Livre de l'Auguste et du Beau » *Kitab al-jalal wal-jamal* ⁽¹⁾ d'Ibn Arabi, aurait besoin d'être justifié, permis ou explicité au moins. En fait, ce que Ibn Arabi a rédigé dans cette oeuvre et dans d'autres se situe dans la recherche du « vrai et de la vérité » *al-haq wal-haqiqah*, selon son expression, c'est-à-dire dans la question religieuse ; comment puis-je donc justifier ma tentative ?

(*) Il est probablement plus usité de traduire *Jalal* par majesté, d'où la traduction du Nom de Dieu *Dhul-Jalal wal Ikram* par : Le Majestueux, le Généreux ou Magnanime. Toutefois, je pense qu'il est utile de distinguer entre le Majestueux et l'Auguste. Etant donné que *Saheb al-Jalalah* est diffusé pour l'appellation des rois et des reines, signifiant : Sa Majesté, et que *Jalalah* est un substantif féminin, alors que *Jalal* est masculin, j'ai opté pour L'Auguste et par extension Maître de l'Auguste, distinguant le nom divin de forme masculine en arabe de l'attribut royal féminin *Jalal/Jalalah*.

Ibn Arabi dit dans l'œuvre citée : « Sache que le Coran contient l'auguste du beau et le beau » (Op. Cit. p. 45-46). Ce qui signifie de manière préliminaire mais claire, que la recherche en esthétique implique la recherche dans le Livre de Dieu. Mais ce qui attire l'attention dans cette délimitation c'est qu'Ibn Arabi - contrairement aux anciens philosophes, scolastiques, et *fekihis* - instaure une corrélation inédite entre deux termes : l'auguste et le beau. Et même si le premier terme appartient aux Plus Beaux Noms de Dieu, *Asma' Allah al-Husna*(*) : L'Auguste, Le Maître de l'Auguste et de la Générosité (*Dhul-Jalal wal Ikram*), le chercheur peine à trouver en dehors de ce que dit Ibn Arabi, des preuves suffisantes qui le confirment. Ibn Arabi n'est pas sans savoir que sa tentative est nouvelle, et il l'explique au début du livre : « Je voudrais, si Dieu le veut, expliquer ces deux vérités autant que l'expression le permet avec l'aide de Dieu. » (Op. Cit. p. 42) Mais comment donc ? « Je dis donc en premier lieu que l'auguste est à Dieu une signification qui Lui revient, Il nous a empêché de connaître ce qu'est l'auguste. Le beau est une signification qu'Il nous communique, Il nous a donné la connaissance que nous en avons, les remises, les vues, et les états ; Il a en nous à ce propos deux thèmes : le prestige et l'affabilité. Raison en est que ce beau a une élévation et un rapprochement. L'élévation est ce que nous appelons l'Auguste du Beau, les connaisseurs en parlent, c'est ce qui se dévoile à eux alors qu'ils croient qu'ils parlent de l'Auguste original que nous avons cité. Il s'agit de l'Auguste du Beau en relation pour nous autres avec l'affable et le beau qui est le rapprochement, et auquel se joint le prestige. Lorsque l'auguste du beau se révèle à nous, il nous est affable ; et sans cela nous serions perdus. » (Op. Cit. p. 42).

Il faut faire attention, au début, au fait qu'Ibn Arabi n'éclaircit pas la nature des relations possibles, ou sur lesquelles ses écrits pourraient se fonder, entre « l'auguste » *al-jalal* et « le dévoilement » *attajalli*, surtout qu'il utilise le terme « Auguste » pour indiquer la grandeur de Dieu et Sa capacité, et le terme « Dévoilement » (Se dévoile à eux) pour signifier la condescendance de Dieu en donnant la connaissance à Ses créatures. Est-il nécessaire que Dieu se dévoile dans Sa dimension auguste ?

C'est sur ce fondement qu'Ibn Arabi construit sa pensée religieuse : Dieu est capable de tout, et ce que les humains obtiennent est ce qu'Il leur permet par Sa capacité même. C'est ce qui explique aussi la nécessité de construire une relation entre « l'auguste » et « le beau », du moment qu'Ibn Arabi ne cherche pas à enseigner ou à exposer un « attribut » des attributs divins, c'est-à-dire « Le Beau » ou la signification de « La Beauté », mais qu'il veut éclaircir « la connaissance » possible aux humains, et en particulier aux connaisseurs d'entre eux. Cela place Ibn Arabi dans deux domaines si on nous permet la comparaison et la définition :

1. Le domaine de Dieu, c'est le domaine de l'auguste qui se refuse aux humains, et qui est Sa noblesse par rapport à nous « *Izzatouhou 'anna* » selon l'expression

(*) Les 99 Noms de Dieu en religion islamique, dits *Asma' Allah al-Husna*.

d'Ibn Arabi ;

2. Le domaine des humains, issu du premier, « provenant de Lui vers nous », et qui est le domaine de la beauté et de l'exposition du vrai à notre intention « *Moubassatat al-haq lana* » selon l'expression d'Ibn Arabi.

Il faut même avertir du fait que le deuxième domaine - qui est domaine d'étude pour Ibn Arabi et pour nous autres après lui - se situe dans deux existences, ou plutôt dans deux relations : le rapport de la « transcendance » avec nous, qui est « l'auguste du beau », c'est-à-dire ce que Dieu nous révèle et ce par quoi Il se « révèle » aux connaisseurs ; et le rapport de la « proximité » que nous trouvons auprès de Lui, qui est Son prestige (afin que le connaisseur ne tombe pas dans les 'mauvaises manières' selon Ibn Arabi), et l'intimité qui en résulte (afin que le connaisseur garde ses esprits « lors de la vision », qu'il reconnaisse ce qu'il voit et qu'il ne soit pas abasourdi, selon Ibn Arabi). L'opposition inhérente entre l'auguste et le beau requiert une autre opposition entre la transcendance et la proximité, ce qui permet une image que l'on peut regarder de deux côtés :

- Le regard du côté de Dieu vers les humains, comme étant le regard du prestige et de la puissance, et ce qui le délimite et permet « la vision » dans des domaines bien déterminés ;
- Le regard du côté des humains vers Dieu, comme étant le regard de « la noblesse » permis dans Sa proximité, et l'intimité qui en résulte pour le connaisseur.

Je me suis arrêté dans mon livre « Les doctrines du Beau » *Mathaheb al-Hosn*⁽²⁾, à cette relation entre le supérieur et l'inférieur, indiquant que la pensée grecque a avisé et même reconnu, depuis Empédocle au moins, l'existence d'un « principe » ou d'une « cause première » : connus et confirmés par les trois religions monothéistes. Mais je suis parvenu aussi dans l'œuvre citée à une définition plus précise de cette question : l'explication islamique du monothéisme est allée plus loin que les autres, puisque le principe « d'éloignement » instauré par le discours antécédent entre le supérieur et l'inférieur n'est pas reconnu par le discours islamique. Il s'en est même dissocié dans plusieurs de ses principaux courants et doctrines. Mais ceci n'empêche pas qu'il existe de claires divergences dans les écrits islamiques anciens entre « la transcendance », « l'attribution », et « la ressemblance ».

Al-Ach'ari commente à propos des Mutazilites : « Dieu est Un, sans pareil ; il n'est ni corps, ni spectre, ni masse, ni image, ni chair, ni sang, ni essence, ni symptôme (...) ; Il n'est défini par aucune des définitions des créatures qui témoignent de leur caractère incident (...) Il a toujours été Premier, Précédent, et Devançant les incidents, Existant avant les créatures ; et Il a toujours été Omniscient, Capable, et Vivant, et Il l'est toujours. »⁽³⁾ Al-Kindi dit à son tour : « L'Un et Le Juste donc ; Il n'est pas à plasma, ni à image, ni à quantité, ni à qualité et ni à ajout ; Il n'est défini par rien de ce qui appartient

aux êtres connus, et Il n'est pas défini par un sexe, ou une personne, ou des intimes, ou une manifestation générale, ou une mobilité ; comme Il n'est défini par rien qui nie être un dans sa vérité : Il est donc Unité pure seulement, je veux dire rien qu'Unité, et tout un en dehors de Lui se multiplie. » ⁽⁴⁾

Nous pouvons entrevoir dans les deux discours un chevauchement entre le mode grec et l'islamique dans le sens de « l'éloignement » de Dieu, chevauchement issu de la manière dont on concevait dans le passé « l'opportun » entre le supérieur et l'inférieur. Et c'est la relation à laquelle est retournée Ibn Arabi, posant la condition que la descente se fait à partir du haut, selon ce que Dieu permet et comme Il se révèle. C'est ce qui l'a amené plus loin, puisque il a conditionné le beau à l'auguste de manière univoque. Et ce qu'avait dit Al-Kindi qui a insisté à son tour sur le fait que le philosophe ne recherche dans la science divine « ni sens, ni figuration. »

Martin Heidegger : la beauté « dans » l'art

Ce qui a été étudié par Ibn Arabi et autres scolastiques, philosophes, et soufis musulmans a été étudié aussi - même si en termes différents - au Moyen-âge par des théologiens et des philosophes d'un point de vue chrétien. On pourrait sommer les positions des uns et des autres comme suit : aucune définition de l'art n'est possible en dehors de la perspective religieuse elle-même ; c'est ce qui a fait que les actes des humains - que l'on peut rapporter à une certaine « beauté », c'est-à-dire « l'art » tout court - soient objet de suspicion d'un côté, et objet d'une définition légère de l'autre.

C'est ce que nous retrouvons sans doute chez Al-Jahiz, Ikhwan Assafaa, Attawhidi, Ibn Khaldoun et d'autres ⁽⁵⁾, et chez Thomas d'Aquin et d'autres théologiens de l'église chrétienne ⁽⁶⁾.

C'est ainsi qu'on ne peut décrire l'essence et la valeur que dans le divin, sans autre.

C'est ainsi que les anciens exégètes trouvent un obstacle à créditer toute action, toute parole, et tout comportement à ce qui est immanent dans sa matière à Dieu Lui-même, et à Ses actes mêmes.

Voilà ce qui a fait que tout discours ancien au sujet des œuvres humaines ait été crédité au domaine éthique dans les meilleurs des cas (c'est ce qui apparaît clairement dans les notions de convenable et inconvenable dans les discours islamiques anciens, tout comme les chrétiens). Et c'est ce qui a fait que toute analyse du beau lui-même ait fait l'objet d'une description « légère » forcément dans ses charges et ses définitions. C'est ce qui a fait aussi du retour européen à la théorie de « la nature » (au fondement grec) la base de la beauté, et a fait de « l'imitation » le moyen d'atteindre cette beauté. Un grand passage qui a permis à l'art de passer au domaine de l'œuvre humaine, qu'il est désormais

possible d'étudier en dehors de la perspective religieuse.

Il n'y a pas lieu dans cette étude de présenter l'histoire de la formation d'un domaine singulier, distinct, et indépendant de l'esthétique dans la philosophie européenne puis occidentale ; mais je ferai une tentative - à grandes lignes et rapidement - afin d'arriver au discours d'Heidegger et à son étude intitulée « L'origine de l'œuvre d'art » qui a coupé court avec le courant philosophique esthétique occidental classique. Qu'en est-il d'Heidegger donc ?

Heidegger a publié son article dans un livre titré « Chemins qui mènent nulle part », mais il y a déclaré une opinion à la charge hautement philosophique. « L'origine de l'art » serait selon lui, « dans » l'art lui-même. Il a ainsi coupé toute relation de l'art - qu'elle soit d'origine, de renvoi, ou de valeur - avec toute chose en dehors de lui, qu'elle soit religion, foi, ou méta-philosophie. L'art ne « provient » pas de Dieu et ne « renvoie » pas à Lui, ni à la nature ; Heidegger n'en fait pas un modèle de valeur duquel s'inspirer. Les pas de l'art n'amènent pas à ces anciens sentiers battus, mais à d'autres chemins nouveaux présents dans le tableau lui-même, dans sa fabrication même, dans sa présence même.

Ceux qui connaissent la naissance de l'article d'Heidegger savent qu'il l'a exposé au début sous forme de conférence à ses étudiants entre 1935 et 1936 ; il y a ajouté ensuite lors de la publication un chapitre dédié au tableau de Van Gogh représentant une paire de chaussures. En somme, Heidegger a voulu dire que « l'origine est le point de départ (de la chose), son devenir dans son état, et comment elle est. » Le cycle de cette origine est défini, donc limité à son propre mouvement lors de la formation, et à ce qu'elle devient suivant son processus propre. L'origine est ce qu'elle devient. C'est une définition qui tranche - malgré sa simplicité - avec une histoire longue et dense consistant en une croyance religieuse et philosophique en l'existence « d'un original » désigné avant la production, qu'il soit en Dieu, dans la nature, ou en métaphysique.

C'est ainsi qu'Heidegger en est arrivé à cette définition, mettant en relief la différence entre la chose (la matière à partir de laquelle la chaussure est fabriquée), le produit (la chaussure en elle-même), et l'œuvre d'art (le tableau de Van Gogh représentant une paire de chaussures). C'est que l'image-représentation à laquelle aboutit l'œuvre d'art se délimite dans son « caractère artistique » même, c'est-à-dire dans le travail de l'artiste sur elle.

Nous trouvons un écho de cette approche dans les réalisations de plusieurs artistes européens avant les conférences d'Heidegger même: de l'artiste E. Munch et «son cri» (durant lequel la couleur a quitté sa fonction référentielle, c'est-à-dire représentation de l'extérieur, humain ou autre) aux artistes impressionnistes qui ont porté la scène de sa «naturalité» intrinsèque vers ce que cette scène enfante dans les yeux de l'artiste, passant par les tentatives des cubistes et autres courants qui ont éliminé - par la technique de «collage» - la «naturalité» de ce qui est représenté, c'est-à-dire la nature complète

et vraie et «extérieure» du sujet de l'art. Je ne peux évidemment passer outre, même sommairement, ce qu'a dit Kandinsky déclarant que l'art est un «besoin latent» avant d'être une «inspiration» ou un conformisme à des références et des règles provenant de l'extérieur de l'artiste lui-même.

En retournant aujourd'hui aux styles artistiques renouvelés, on est convaincu que l'affirmation d'Heidegger (puis Jacques Derrida et d'autres après lui) est confirmée encore plus dans les expériences artistiques actuelles: on ne renie pas l'existence de courants artistiques divers et contradictoires... Que pourrions-nous dire en retournant au sujet de notre étude: entre l'inspiration et le plagiat, comme cité auparavant?

Entre absence et présence

Le chercheur arrive à ce sujet à un certain nombre d'observations qui aident, ou préparent plutôt, à aborder le sujet en question. La première est que l'ancienne imbrication ici et là entre le divin et l'esthétique n'existe plus dans les discours sur l'art (même si elle fait encore l'objet d'un suivi ici et là par des théologiens divergents entre eux). Cela apparaît dans la délimitation des nouvelles frontières si l'on peut dire entre les deux domaines; «l'esthétique divine» n'a pas à interdire l'apparition d'une «esthétique de l'œuvre humaine» (qu'elle se rapporte à la perspective religieuse ou s'en détache). C'est ce que plusieurs philosophes et chercheurs occidentaux ont légitimé depuis des siècles (du moins à partir de Kant qui voit que la «finalité» de l'art lui est «intrinsèque») et c'est ce qui a justifié dans les fatwas de plusieurs cheikhs musulmans comme l'Imam Mohamed Abdah et autres la «légitimité» d'une esthétique située dans l'œuvre humaine et l'acceptent.

La deuxième observation concerne l'ancienne imbrication persistante encore des fois entre l'esthétique et l'éthique, et qui commence à s'écrouler. Preuve en est que «l'odieux», le «violent», le «bas», le «factice», et «l'infâme»... peuvent constituer des images de beauté artistique au moins; et c'est ce qui apparaît dans quelques expressions de l'art surréaliste et qui réapparaît avec force dans certaines expériences artistiques des dernières décennies.

La troisième observation se rapporte à la perspective de l'art et où ce que j'appelle «l'esthétique de l'absence» a changé en une «esthétique de la présence» sur laquelle se fonde l'art aujourd'hui. Avant, les discours sur l'art ont haussé Dieu de manière à limiter l'esthétique à Lui; c'est ce qu'exprime directement le chercheur Alain Besançon en parlant du discours islamique: «En Islam, l'image est devenue inconcevable en raison du concept métaphysique de Dieu»⁽⁶⁾. Les discours odiernes se fondent sur la «philosophie de la présence», ils en sont arrivés plus précisément à faire appel à ce que j'appelle la «l'instantanéité de l'œil». Ce que requièrent le tableau, l'extrait théâtral ou cinématographique, ou le poster publicitaire est défini par ce que l'œil voit par lui-même,

devant lui, dans les relations naissantes et suggérées sur le support matériel, dans la langue du «médiateur» elle-même (comme la couleur ou le mouvement); et c'est ce que l'on peut résumer dans la fameuse expression anglaise: «*what you see is what you see*» (ce que tu vois est ce que tu vois) et rien d'autre, si je demande plus d'explications.

La quatrième observation se rapporte à la relation de l'art avec la valeur; elle requiert plus de perspicacité, ou même un traitement parce qu'elle s'adresse à ce que j'ai pointé plus haut - sans explication - en parlant de «choix» et «préférences»^(*) et que je vais aborder sommairement pour essayer au moins d'y trouver une réponse possible à l'équation posée dans le titre entre «inspiration» et «plagiat». De quelle valeur s'agit-il? Comment la définir?

Max Weber se rend compte de la difficulté de définir la valeur et ce, contrairement à plusieurs autres qui ne distinguent pas entre ce en quoi ils sont convaincus et croient comme «valeur», et entre le fait que la valeur n'est rien d'autre qu'une «préférence». La valeur est au regard de Weber difficile à définir dans la réalité parce qu'elle constitue une condition de la réalité, c'est-à-dire une explication, une législation. Ainsi, il parle de «poly-valeur» et utilise à ce sujet un terme français «polythéisme» se référant à la multiplicité des dieux, des valeurs. De son point de vue, cela indique la difficulté d'atteindre un consensus ou une entente amenant à un compromis entre des choix «axiologiques» (c'est-à-dire comprenant les valeurs éthiques, y compris esthétiques) entre les individus ou les groupes humains. C'est ce que j'ai observé ci-haut lors de l'approche de « la présence» et «l'absence» (et ce qui en découle) comme divergence ou multiplicité présentes dans la définition de la valeur: la valeur provient-elle de l'œuvre d'art en du dehors? Est-elle parrainée par une référence, une religion, une croyance ou une création donnée?

C'est un débat que nous pouvons porter vers la calligraphie elle-même (à laquelle les actes du Colloque ont donné une place de choix): la valeur de la calligraphie provient-elle de sa *linguicité* arabe, de la construction binaire de certaines de ses œuvres qui joignent entre la lettre (arabe) lue et le signe artistique? Les chances de l'individu arabe (ou qui lit l'arabe) ne sont-elles pas plus grandes qu'autrui? La valeur de la calligraphie garantit-elle son pur esprit artistique? Ou faut-il la renvoyer à des références antérieures à la création artistique, et qui sont des références spécifiques religieuses, linguistiques, culturelles, artistiques et autres...?

J'aboutis à la fin de cet exposé à des conclusions qui me dépassent en tant que chercheur, puisqu'on arrive à poser une question qui se situe - comme je l'ai dit - dans «les choix» et «les préférences»; il faudrait y répondre par des «politiques» comme par des «styles» qui n'incluent le chercheur que dans la posture d'investigateur, observateur et participant au débat. De quoi s'agit-il?

(*) L'auteur fait probablement référence à la deuxième observation relative aux jugements de valeur: odieux, violent, bas, factice [NdT]

Ce que je peux dire c'est que notre art arabe actuel apparait dans les études artistiques et esthétiques qui s'y penchent «appauvri» ou encore orphelin puisqu'il ne dispose pas de tuteurs dans son discours. Plusieurs questions artistiques et esthétiques étudiées par autrui (notamment dans le discours occidental) n'ont pas été posées et résolues; je dirais même que notre pratique artistique semble technique dans les meilleurs cas. Parler «d'authenticité», de «patrimoine», «d'inspiration», de «plagiat» et autre n'est rien de plus qu'un lointain ressac d'un discours de renaissance lointaine que nous n'avons pas pu rénover, améliorer, et développer.

J'irai même plus loin dans cette révision pour dire que notre approche de l'art (selon le modèle occidental et tel qu'on le diffuse dans nos sociétés) manque de fondements puisqu'il apparait dans certains cas - comme je l'ai écrit auprès d'un grand artiste arabe - «qu'il peint comme s'il s'excusait».

En fait, nous sommes entrés dans la modernité malgré nous, ou sans distinguer clairement ses aboutissements et ses effets; et nous faisons en sorte - quand nous distinguons ces aboutissements et effets - de les freiner ou les vider de leurs contenus vitaux. Avons-nous vraiment besoin d'art? Quelles sont nos choix dans ce domaine? Quelles sont nos préférences?

Ce sont des questions nécessaires qu'il ne faut pas omettre ou ajourner, comme il ne faut pas se cacher dans certains cas derrière des réponses de «démagogie». Est-il logique de vouloir l'art et d'éviter encore - dans nos sociétés et nos comportements - une partie de la production de l'image? Peut-on vraiment éviter l'image ou certains de ses produits dans une société globalisée où l'écriture est devenue «imagée», et alors que l'image était «écrite» généralement dans nos anciennes sociétés? Est-il logique que nous voulions l'art, et que certaines de nos politiques et nos comportements interdisent la représentation théâtrale et les salles de cinéma pour des raisons sociales ou autres?

Voulons-nous vraiment l'art alors que nous n'avons pas encore reconnu ce que Luc Ferry appelle «l'individualité du beau»⁽⁹⁾ et que nous continuons à raisonner - jusqu'à nos jours - l'art et la beauté avec un regard collectif?

NOTES

- (1) Mohieddine Ibn Arabi: *Kitab al-Jalal wal Jamal*. Edité et présenté par Abderrahim Mardini. Dar Aya (Beyrouth) et Dar al-Mahabba (Damas) 2002-2003. Les citations se réfèrent à cette édition.
- (2) Sherbel Dagher: *Madhaheb al-Hosn: Qiraa Maajamiyya Tarikhiyya Lilfounoun al-Arabiyya*. Centre Culturel Arabe; Beyrouth et Casablanca en partenariat avec l'Association Royale des Beaux-Arts (Amman) 1998
- (3) *Maqalat al-Islamiyyine*; p. 155
- (4) Al-Kindi: *Rasael al-Kindi al-Falsafiyya*. P. 104
- (5) Pour une version détaillée, voir chapitre "*al-Sinaat al-Moustahsinah*" in: Sherbel Dagher: «Al-Fenn al-Islami fil Masader al-Arabiyya: Sinaat Azzina wal Jamal» Centre Culturel Arabe; Beyrouth et Casablanca en partenariat avec «Dar al-Athar al-Islamiyya» (Kuwait) 1999
- (6) Voir Umberto Eco: *Le Problème Esthétique chez Thomas d'Aquin*; dédié à l'étude de la position esthétique dans le discours religieux au Moyen-âge européen. PUF Paris 1993
- (7) Martin Heidegger: *L'origine de l'œuvre d'Art*, in: *Chemins qui mènent nulle part*. Traduit. Flammarion, Paris, 1986
- (8) Alain Besançon: *L'image interdite*; Fayard, Paris, 1994. P. 32
- (9) Luc Ferry: *Homo Aestheticus, l'invention du goût à l'âge démocratique*. Ed. Grasset et Fasquelle, Paris, 1990. P. 20

La représentation de l'espace entre les arts islamiques et les arts occidentaux (XIVe-XVIe siècles)

Dr. Amal Nasr

La surface dans l'œuvre d'art est l'espace, c'est-à-dire le symbole du monde. La peinture est un art spatial en premier lieu qui se base dans son expression sur les images spatiales. C'est ainsi que les thèmes qu'il exprime convenablement sont les éléments visuels s'étendant dans l'espace. Certains artistes ont défini l'image comme étant le fait de faire revivre une surface plate au moyen du rythme spatial des formes et des couleurs, et que la peinture est l'art de la distribution des couleurs sur une surface plate afin de créer le sentiment de distance, de mouvement et de toucher, ainsi que le sentiment des extensions provenant des formations de ces éléments. Nul artiste ne peut produire une œuvre d'art tant qu'il n'a pas acquis au fond de lui-même une conception déterminée de l'idée d'espace. Une idée construite sur sa conception du monde de manière plus générale.

La question de la représentation de l'espace a revêtu une importance particulière tout au long du parcours de l'histoire de l'art. Elle reflète la conception de l'être humain de l'espace et son attitude vis-à-vis de lui; une conception qui est influencée par toutes les variables matérielles et spirituelles présentes dans chaque période de la civilisation. Nous ne pouvons étudier cette question en dehors de ces variables alors qu'elles constituent des problématiques esthétiques et artistiques ayant leur propre histoire en tant qu'éléments importants et fondamentaux de la construction de l'œuvre d'art. Ces éléments ont été traités de manière différente d'une culture à l'autre et d'une époque à l'autre. Nous pouvons dire que chaque époque a sa propre conception de l'espace, un vrai dénominateur commun entre tous ses arts et ressemblant à une vraie fenêtre de laquelle nous nous penchons vers son monde particulier.

Cette recherche voudrait faire une étude comparée entre la vision de l'espace par deux civilisations: l'islamique et l'occidentale durant une même époque s'étendant entre le quatorzième et le seizième siècle, une période d'or pour les deux; la civilisation islamique vivant son essor et l'occidentale connaissant la Renaissance européenne. L'étude s'intéresse à la manière avec laquelle chaque culture a traité l'espace dans l'art de la peinture. Malgré le parallèle temporel, les arts de chaque culture ont traité l'espace

de manière totalement différente comme nous le verrons. Nous arriverons à déduire par la réflexion et l'observation les méthodes de chaque civilisation dans le traitement des concepts d'espace et de vacuité dans les œuvres picturales.

Le sens de l'espace

L'espace est le mouvement potentiel et possible; le sens de l'espace est dans son essence la perception d'un ensemble de directions diverses et de mouvements possibles et à partir desquelles se définit la relation entre un point et un autre. La perception de l'espace est une prise de conscience d'une forme donnée, même si cette forme est la plus simple dans l'échelle des priorités. L'extension ou l'espace est une simple existence séparée de tout. Il est possible d'avoir conscience d'un espace sans ressentir ses limites, c'est ce qui nous pousse à croire que cet espace est infini. Si notre perception de l'espace inclut une perception de ses limites, nous l'aurions perçu comme étant composé d'un nombre fini de masses palettisées côte à côte.

L'effet esthétique de l'extension spatiale

L'effet esthétique provenant de l'extension spatiale est tout à fait différent de celui qui provient de formes délimitées. Lorsque l'œil est en train de percevoir l'extension, il se balade dans des endroits infinis et illimités; c'est la sensation du contact de ses endroits entre eux et leur dimension infinie qui est à l'origine de notre réaction à l'étendue. C'est une réaction primaire évidemment qui a des bases physiologiques, alors que la conception du volume est secondaire et comprend une opération de connexion et de déduction. Mais malgré les significations importantes du volume, il y a une valeur esthétique particulière dans la sensation pure de l'étendue basée sur l'effet direct que le sujet crée dans les capacités sensorielles de l'œil; et puisque l'effet de l'extension est différent de l'effet de la matière, les deux effets apparaissent dans leurs images les plus claires lorsqu'ils sont ensemble. L'effet de l'extension ne donne pleine satisfaction que si on lui ajoute une beauté matérielle donnée. ⁽¹⁾

Nous ne ressentons pas un bonheur complet lorsque nous faisons face à une situation de vacuum total avec la présence d'une extension ou d'un vide infini autour de nous; cela rend difficile de délimiter les dimensions et les positions. Il y a aussi le fait que l'on ne peut pas mesurer le vide; et ce que l'on ne peut pas délimiter affaiblit notre capacité de mesurer le temps; le sens du temps s'écroule en nous, et nous devenons plus sombres. Il est indiscutable que nous sommes les créatures du vide et que le vide nous domine, que nous soyons artistes ou pas. C'est que nous réagissons tous - consciemment ou inconsciemment - avec le vide qui nous entoure partout; et en plus, notre humeur ambiante change suivant les changements subis par le contenu du vide.

Si le vide total exempt de signes, l'extension infinie est une perception sensorielle autonome, il constitue toutefois un défi pour le peintre puisqu'il fait naître une envie indéfinie et inconsciente de le délimiter de façon détaillée et d'ajouter une architectonique qui organise ce vide en différentes dimensions et en plusieurs relations spatiales. Dans la majorité des cas, le peintre relève le défi visuel et psychologique afin de transformer le vide et l'extension infinie en vide ayant une forme donnée,⁽²⁾ c'est-à-dire un espace. C'est ainsi que Max Beckmann (1884-1950) dit: la hauteur, la largeur et la profondeur sont les trois phénomènes que je dois reproduire à un même niveau de la surface abstraite de l'image. C'est ainsi que je me protège de l'infini du vide.

La manière de répondre au vide

Lorsque nous faisons face au problème du vide, notre imagination s'anime et nos idées et sensations se mélangent; cette réponse au vide prend alors une des deux directions suivantes: la première est une direction logique. Vu que le vide étendu nous entoure jour et nuit, nous tentons de le comprendre logiquement en essayant de le mesurer et le définir de manière organisée et précise avec deux ou trois dimensions. C'est la direction à laquelle appartient l'approche de l'espace durant la Renaissance. La deuxième direction est l'approche instinctive (axiomatique dans le sens de *badihi* en arabe) - puisque nous adoptons lors de notre reconnaissance de l'espace des axiomes intuitifs - suivie par la projection de nos sentiments et idées les plus nobles et sublimes sur ce que nous réalisons. L'artiste traduit cette réponse instinctive à l'espace en usant à profusion de lignes et de points de manière non organisée lors de sa tentative de définir les repères proches et lointains. C'est la direction qu'a prise la peinture de l'espace dans les miniatures islamiques.

Exprimant le choix instinctif dans la réponse au vide, le peintre allemand Max Beckmann écrit: «le vide puis le vide, c'est cette entité majestueuse et infinie qui nous entoure de toutes parts et qui existe en nous... C'est cette entité que j'essaie d'exprimer à travers la peinture... Mon rêve est le vide comme je l'imagine... Essayer de changer l'impression visuelle du monde visible qui nous entoure au moyen de l'élévation et l'ascension organisée de nos idées et de nos sensations intérieures... C'est la perception sensorielle selon mon point de vue. Il est certain que nous devons transposer le monde des choses tridimensionnelles qui nous entourent sur la toile à deux dimensions. Quant à moi, je considère que l'expertise magique et enracinée en moi est cette aptitude à personnifier l'espace au moyen de lignes et de couleurs. Par cette aptitude, je ressens la quatrième dimension, inconnue aux choses et aux êtres. Cette dimension que je recherche par toutes les fibres de mon âme.»⁽⁴⁾

Les facteurs qui influent sur notre façon de percevoir le vide et de traiter les dimensions de l'espace

C'est l'époque ou la civilisation qui donnent à l'œuvre d'art sa forme et imposent son contenu. L'histoire des formes artistiques est étroitement liée aux modèles de comportement humain qui créent à leur tour le comportement perceptif. En fait, le processus de la vision du point de vue physiologique est resté le même, ce qui a changé c'est l'explication qu'a reçue l'image visible. Comme on peut parler d'évolution historique de la perception puisque les nouvelles méthodes de vision dépendent des périodes historiques qui les produisent, on peut parler aussi de la manière de percevoir l'espace parce que la perception de l'espace est l'expression d'un modèle délimité du rapport entre l'homme et son environnement; c'est ainsi que chaque société a développé ses propres perceptions artistiques et que tous les membres de cette société ont été influencés par lesdits développements.

La vie aussi, et les expériences personnelles acquises peuvent à leur tour influencer grandement notre perception sensorielle au moyen de la vision, tout comme elles amènent des fois à sa modulation. Les expériences qui nous nous font acquérir un style particulier influencent nos sentiments et notre pensée vis-à-vis de la perception sensorielle quand nous atteignons la maturité; elles peuvent même aboutir en fin de compte à influencer la manière dont nous expliquons le monde visible qui nous entoure de partout.

Nous ne pouvons nier non plus le facteur spirituel et son influence sur notre perception de l'espace ou du vide. Comme l'affirme Hauser «la vue n'est pas une simple fonction parmi les fonctions de l'œil, elle comprend aussi un facteur expressif provenant des tendances spirituelles qui expliquent la réalité et la façonnent». C'est ainsi que tous les testaments eschatologiques dans l'histoire de l'art adoptent l'idée du rejet du vide et délaissent la reproduction réaliste de l'espace, influencés en cela par leur conception de l'au-delà. Les formes sont reproduites dans un isolement abstrait sans profondeur et sans environnement l'entourant.

Notre façon de voir le monde influence aussi notre manière d'aborder les dimensions spatiales et la manière dont nous les percevons; à ce sujet, Hauser dit: «En réalité, le ciel doré et la perspective ne sont pas juste deux manières différentes de traiter l'arrière-plan, mais elles constituent deux caractéristiques appartenant à deux manières différentes de voir le monde: l'une prend l'être humain en tant que point de départ, l'autre prend le monde. L'une affirme la priorité des formes imagées sur l'espace alors que l'autre utilise l'espace comme élément et base sur lesquels repose l'expérience sensorielle et qui prévaut sur le matérialisme de l'être humain; ainsi, l'espace absorbe les formes humaines et les assimile.» Les covenants dont les cultures (dynamiques) expansionnistes qui prennent une position positiviste vis-à-vis du monde considèrent l'espace comme énoncé principal pour regarder le monde; elles représentent leurs images dans un contexte spatial relié, et

c'est ce qui apparaît clairement dans l'art de la Renaissance.

En fait, chaque civilisation a une conception universelle du monde qu'elle propose lorsqu'elle traite l'espace, cet espace qui représente auprès de l'artiste l'équivalent de l'univers. C'est la conception courante chez une civilisation donnée qui délimite ses repères et forme la trame entre les éléments de ses savoirs. «Notre conception du monde est si importante que nous ne réalisons que nous avons une conception donnée que lorsque nous sommes face à une conception alternative, soit en voyageant vers une autre civilisation, ou en prenant connaissance des informations sur les temps passés, ou encore lorsque la manière qu'a notre civilisation de concevoir le monde est en train de changer.»⁽⁵⁾

Nous pourrions ajouter à cette dernière expression: lorsque nous connaissons l'art d'une autre civilisation car l'œuvre d'art reflète toujours notre conception du monde. La surface plate de la toile est le symbole du monde de l'artiste qu'il conçoit et dessine selon la conception courante qu'a sa civilisation de ce monde. L'idée du temps a toujours été liée à celle de l'espace et l'a influencée; les artistes ont considéré que l'espace et le temps sont constituants essentiels de la vie et que sur eux deux uniquement que les règles de l'art doivent se fonder.

Nous allons essayer de présenter une étude comparée de deux visions différentes dans la représentation de l'espace; nous commencerons par les arts islamiques et nous aborderons ensuite la Renaissance.

LES ARTS ISLAMIQUES

Traitement de l'homme et de la nature dans les arts islamiques

L'abstraction est la caractéristique générale de la pensée islamique. Les arts de la civilisation islamique ont présenté des valeurs esthétiques et philosophiques qui expriment la passion de l'être humain de la recherche de l'absolu et la tentative de comprendre spirituellement les lois de la matière. Les arts islamiques sont issus d'une vision esthétique et philosophique qui comprend l'être humain et la nature tout en s'inspirant de la vision religieuse musulmane, traduisant cette inspiration dans une langue artistique de bon aloi et pure. Nous ne pouvons comprendre l'art islamique en dehors de cette vision. En observant profondément les œuvres-témoins de l'art islamique, nous remarquons que la nature avec tous ses constituants est présente sous forme d'éléments plastiques; il n'y a presque pas un type de plantes, de fleurs, d'arbres ou d'animaux - ainsi que l'homme - qui ne soit représenté dans une miniature, tissé dans un tapis ou incisé sur un métal. Il reste que la relation de l'artiste musulman avec la nature est une relation contemplative, et non mimétique; il est face à la nature en tant que partie d'elle, tout comme les arbres, les oiseaux, et les étoiles font partie de l'univers et rendent grâce au

Créateur. Cet univers avec toutes ses manifestations naturelles et humaines est un univers symbolique et représentatif; et lorsque l'artiste utilise les manifestations de cet univers dans son œuvre d'art, il le fait en leurs qualités de symboles dans l'absolu non-délimitées par un temps ou un espace.

Lorsque l'homme et la nature apparaissent dans l'art islamique, nous ne pouvons les prendre en tant que sujets qui décrivent et imitent l'homme et la nature. L'art islamique ne recherche pas la conception du monde externe comme les sens la perçoivent généralement, avec ses antagonismes et sa spontanéité, ce qu'il décrit de façon indirecte c'est l'essence constante des choses. La peinture islamique se base généralement sur l'instinct; elle commence par les expériences sensorielles pour en extraire ces traits caractéristiques d'un objet ou d'une créature donnés qu'elle traduit ensuite en éléments - qui conviennent au vide bidimensionnel - au moyen du trait et des superficies colorées. L'artiste musulman ne conçoit pas la tentative de transposer l'aspect intégral des choses, il est conscient de la nullité de cette démarche parce qu'il est convaincu à l'origine de caractère éphémère et illusoire de l'apparence, donc de sa disparition et sa démise. En cela, il ne se plie pas à un interdit religieux autant qu'il répond à une vision esthétique ou philosophique qui converge avec la compréhension religieuse totale et intégrale de l'être humain et de la vie. Voilà ce qui a amené l'artiste musulman à réaliser que la vérité est latente, et qu'on ne peut l'exprimer qu'en dépassant l'apparent qui est perçu par les yeux. ⁽⁶⁾

La théorie de l'incarnation dans la philosophie islamique

La théorie de l'incarnation (*al-Hulul*) est la théorie de l'unicité de l'existence (*Wehdat al-Wujud*) proposée par les Soufis musulmans; elle indique l'incarnation de Dieu dans l'existence ou le monde matériel et spirituel; Il est Le Grand Esprit (*Arrouh al-A'adham*) incarné dans l'univers et tout ce qu'il contient. La théorie stipule que Dieu et la nature ne font qu'un et que l'univers matériel et l'être humain ne sont que des manifestations de l'essence divine. La théorie de l'univers dans la philosophie d'al-Kindi et chez Ikhwan Assafaa parle d'une harmonie entre toutes les choses du monde; cela apparaît clairement dans l'unité du système de l'univers unifié, cohérent et harmonieux dans toutes ses parties. Les parties constituent en fait une unité fondée sur un seul principe que ce soit dans les sons, la structure de l'univers ou les esprits des êtres humains. Les sciences de l'univers se basent elles-mêmes sur la relation réciproque entre les choses et sur l'unicité de la nature dans laquelle l'être humain découvre le sens de la cohérence et de la balance propres au monde. D'autre part, l'être humain dans la foi islamique est un phénomène passager, sujet à l'extinction et non éternel, et la vérité universelle constante n'est pas représentée dans les phénomènes passagers. Cette pensée est suivie dans la dimension artistique par plusieurs résultats: la représentation plane de l'élément humain, et le traitement de la nature comme étant un plan à deux dimensions.

La théorie de l'univers dans la philosophie islamique part aussi à l'origine du point de vue de la relation étroite entre la philosophie et l'art dans le lien entre le concept de «merveilleux» (*al-Rai'i*) et la vie humaine, et plus précisément «l'être humain». Il s'agit de ce qui tourne autour de «l'harmonie holistique» qui a continué dans la philosophie de la nature et la philosophie rationnelle d'Ibn Sina (Avicenne) et al-Bayrouni sous une forme plus abstraite et où chaque partie remplit une fonction précise dans le système esthétique général. L'idée d'harmonie holistique qui comprend dans son essence la fonctionnalité esthétique des choses et des phénomènes dans le monde qui les entoure indique que toute essence partielle, quelle que soit son infime valeur, se déverse dans le flux de la beauté générale de l'existence. ⁽⁷⁾

Le temps et l'espace dans les arts islamiques

Nous ne trouvons pas dans les arts islamiques une désignation temporelle, ni spatiale par conséquent. La non-désignation temporelle est liée à l'éternité en tant qu'état philosophique; il n'y a pas vraiment d'indications de saisons ou de temps et les événements se déroulent selon le principe de la «pérennité» - qui sera posé ultérieurement par Bergson. Il y a donc une recherche du temps relatif ou psychologique comme en témoigne le fait de retrouver le jour et la nuit dans une même scène. La couleur s'y fonde aussi sur le principe d'échange, de contradiction et de complémentarité sans le contrôle de la mesure du temps fixée par l'heure, et sans tenir compte des changements qui surviennent sur la couleur dans la distance et l'éloignement. Avec tout cela, les arts islamiques ont composé la propriété de l'expansion temporelle. Parallèlement, ces arts ont réalisé l'expansion spatiale aussi, et c'est ainsi qu'en exprimant les dimensions, ils transforment la surface de l'œuvre d'art en champ rempli de représentations et de couleurs sans se conformer et délimiter une position donnée.

Les arts islamiques ne cherchent donc pas à concevoir le monde extérieur comme les sens le perçoivent communément avec ses antagonismes et sa spontanéité, puisque ces arts reposent sur la croyance que le monde est éphémère et passage. Ce qu'ils décrivent indirectement c'est l'essence constante des choses; les arts islamiques répondent à une vision esthétique et philosophique qui converge avec la compréhension religieuse totale et intégrale de l'être humain et de la vie. Voilà ce qui a amené l'artiste musulman à réaliser que la vérité est latente, et qu'on ne peut l'exprimer qu'en dépassant l'apparent qui est perçu par les yeux.

C'est ainsi que les manifestations de l'espace ne constituent pas une partie dans le thème de l'œuvre dans les arts islamiques. A travers son opposition à la logique du visuel, du représenté, et du réel, l'œuvre d'art évite la désignation spatiale, et temporelle aussi, puisqu'elle représente une recherche acharnée des absolus dans ces désignations. L'artiste ne peint pas les choses comme l'œil les voit à un moment donnée et selon un

angle de vue déterminé parce qu'il veut nous peindre chaque unité dans sa réalité, dénuée de ces conditions passagères comme la lumière, l'ombre, l'apparition et la disparition, l'avancement ou le recul. Il s'agit d'états éphémères qui disparaissent lorsque leurs causes disparaissent, et changeant à chaque fois que la personne qui regarde change elle-même, ou change sa place par rapport à la chose; des états qui changent aussi avec le changement du temps.

C'est ce qui explique qu'en observant les miniatures islamiques, nous remarquons une liberté dans la manière d'exprimer le temps et l'espace qui renie la logique de la similitude et de la symétrie. Nous pouvons voir dans les miniatures persanes des roches qui semblent affluer comme des vagues, une feuille d'arbre de couleur rose, un cheval bleu, ou dans un même paysage un ciel nocturne et des prairies étincelantes comme en plein jour. L'art islamique se base sur l'instinct, éliminant les phénomènes sensoriels éphémères parce qu'ils empêchent l'instinct d'atteindre son but.

Nous sommes donc en présence d'un art de symboles et de conventions plutôt que de réalité et d'événements; c'est un art qui ne s'attache pas aux phénomènes spatiaux réels, mais prend plutôt de l'espace ses règles et ses systèmes comme ils se manifestent lointains et voisins, hauts et bas, plats et en relief parce qu'il s'inspire de toutes les lois et les systèmes cosmiques et naturels qui gouvernent l'espace, la nature et l'être humain. Il les réunit et les unifie de manière organisée et autonome avec ses propres règles et systèmes dans l'espace de l'œuvre d'art.

Il n'y a donc pas de place pour le vide dans l'art islamique en tant qu'élément autonome capable d'avoir un sens; il représente une partie de l'ensemble du système de l'œuvre d'art. Bien souvent, l'artiste musulman remplit intensément l'espace dans ses œuvres picturales non comme *horror vacui* ou par crainte face au vide comme le prétendent certains mais plutôt pour des raisons proprement spirituelles «l'artiste veut dominer l'espace ou la matière en les remplaçant par un mouvement (une dynamique) qui s'adresse à l'esprit»⁽⁸⁾.

La vision esthétique dans les arts islamiques et son effet sur la peinture de l'espace

Les artistes musulmans ont créé une vision islamique propre à eux et qui considère que le but de l'art ne consiste pas à imiter la nature, que le mimétisme n'est pas le fondement de la valeur l'œuvre d'art, et que bien au contraire elle se base sur la créativité. Il s'agit de créer un monde nouveau qui peut être différent, voire contradictoire avec les manifestations sensorielles de la nature, et même avec sa réalité. Ils ont découvert en effet que l'œuvre d'art dépasse les manifestations du «monde représenté et de l'histoire narrée; c'est un monde organisé et un monde en miniature où les formes et les couleurs prennent leurs places selon les raisons latentes dans l'œuvre d'art et non dans le but de mimer la nature. C'est ainsi que les artistes musulmans ont créé un monde indépendant

qui ne ressemble guère à la nature, un monde de couleurs qui s'étendent sous forme de surfaces planes et abstraites. La perspective a été éliminée et on a éloigné le rapetissement des choses sous l'effet de la distance, tout comme ils ont travaillé à faire disparaître complètement les ombres et le modelage ainsi que les effets climatiques. ⁽⁹⁾

En partant de ce point de vue esthétique, l'artiste musulman a peint l'espace et a créé ses propres moyens. Comme tous les arts sacrés, l'art islamique est le fruit d'une contemplation rationnelle originale ou d'une vision spirituelle du monde ou du méta-univers. Cet objectif ne pourrait être atteint sans avoir préalablement fait sortir l'art islamique du monde de la perspective et des sens vers le monde des symboles et de l'intuition. Cet art est parvenu à traduire la foi musulmane en une langue, des styles et des principes esthétiques propres qui ont pu vivre et persister puis donner à l'art islamique son cachet distinctif en tout temps et tout lieu.

Peindre l'espace aux débuts de l'art islamique

A ses débuts, l'art islamique a été influencé par les arts persans, grecs, byzantins et chinois. Graduellement, il a commencé à ajouter sa propre esthétique jusqu'à se libérer totalement des styles qui ne concordent pas avec sa vision, et dont notamment les manières adoptées par ces arts dans le traitement de la perspective.

Lorsque nous étudions les œuvres apparues aux premiers temps de l'Islam comme celles du Rocher du Dôme ou les mosaïques de la Mosquée Omeyyade à Damas représentant les thèmes des palais, édifices, ponts, tours et allées entourées d'arbres et situés généralement le long des rivières et des fontaines, nous remarquons un usage typique des ombres et une tentative de traiter les dimensions spatiales au moyen de la perspective linéaire, même de manière plutôt primitive. Certains sujets sont traités selon la perspective chinoise qui situe le point focal derrière le spectateur et lui donnant l'impression de faire partie de la scène qui l'entoure. Les toits des édifices architecturaux peints ont une forme pointue et ailée ressemblant parfaitement aux édifices sino-japonais. ⁽¹⁰⁾

Les arts islamiques se sont débarrassés ultérieurement de ces suggestions et des tentatives de perspective, de figuration et d'ombrage parce qu'elles n'allaient pas de pair avec leur conception, leur esthétique et leur méthodologie propres. Cette propre méthodologie - différente - dans la manière de traiter l'espace apparaît avec conviction lorsque nous comparons la représentation des édifices dans la mosaïque citée (705-715 ap. J.C) et celle des édifices dans l'école timouride durant le XVème siècle lorsque la vision esthétique a atteint sa plénitude et s'est débarrassée des influences des arts antérieurs. Dans ce cas, on regroupe plusieurs points focaux dans le même tableau de manière à rassembler plusieurs endroits que l'on ne peut apercevoir de fait quand on regarde à partir d'un seul point focal; ainsi apparaît une vision transparente qui dévoile tous les coins

de l'édifice et regroupe l'intérieur - qui n'est pas censé être vu - avec l'extérieur visible, et les événements à l'intérieur de l'édifice avec tous les personnages en mouvement. Voilà comment l'artiste musulman exhibe ses formes selon une perspective particulière, impossible dans la réalité mais servant son objectif artistique.

Peindre l'espace dans les miniatures islamiques

Les artistes musulmans ont donc créé une vision esthétique propre qui converge avec les concepts spirituels proposés par la religion islamique; nous reconnaissons clairement cette vision dans les miniatures islamiques avec ses différentes écoles. Comme l'indique Shaker Hassan, artistiquement, elle atteint un degré de plénitude qui reflète la logique artistique de la peinture dans les arts islamiques où se joignent la quiétude dans l'abstraction de l'espace et le mouvement dans la figuration de ses sujets. La miniature est un art qui comprend l'abstraction et la figuration en même temps à travers une vision située dans une zone médiane entre les valeurs de l'au-delà et de la vie terrestre. C'est un art qui représente une manifestation de l'idée de la figuration non-figurée à travers la forme à deux dimensions. Le sujet principal est la surface imagée mais le sens se retrouve dans la représentation du personnage et sa traduction en forme figurée en non le contraire comme c'est le cas de la peinture figurée occidentale.

La miniature nous présente une langue que nous comprenons au moyen de notre existence spirituelle; elle est en cela plus proche de la pièce musicale à la structure auditive. Elle n'est pas comme la composition sculptée à structure spatiale et à condensation matérielle perceptible aux sens. La miniature est une structure qu'il faut comprendre à travers son rythme invisible ou suggéré; il n'y est pas important de voir l'être humain et les éléments de la nature en tant qu'entités en elles-mêmes, mais plutôt de percevoir le système abstrait dans lequel se trouvent ces éléments figurés. C'est un système qui n'aurait pu être valide en se basant juste sur la forme peinte en elle-même, mais plutôt sur un «arrangement» dont les parties sont reliées par des éléments. Les éléments portent un mouvement interne et un rythme conscient de l'étendue infinie de l'existence malgré leur apparence quiète qui manque de d'intégralité spatiale visible.

C'est une harmonie parfaite entre le mouvement et l'immobilité parce qu'elle tourne dans un monde à deux dimensions uniquement et ne le dépasse pas vers le réel. (C'est-à-dire une harmonie entre l'évènement que l'on veut peindre qui est tridimensionnel et la surface physique bidimensionnelle de la forme). Une balance entre une pensée à tendance abstraite et la nécessité de l'exprimer de manière non-abstraite. Elle crée ses termes à partir du néant... à travers l'espace... vers l'existence... sans parachever son développant en tombant dans la recherche du monde matériel, c'est-à-dire la figuration. ⁽¹¹⁾

La miniature amène à réduire l'importance du dialogue entre la masse et l'espace dans le contexte de l'apparition et la libération de la couleur, de la lumière et de la forme;

la libération du joug des formes naturelles afin d'exprimer des énergies spirituelles dans un moule humain. Elle transforme les manifestations de l'univers et de ses particules en icône que l'on peut contempler. Tout en étant occupée par la multitude d'éléments et de formes, elle tend à contrôler les constituants de l'œuvre et à les incorporer en une unité unique sur la base que toute œuvre d'art est un univers en soi-même qui équivaut à ces concepts. Le peintre musulman ne cherchait pas à reproduire la réalité, il considère que les nécessités matérielles doivent se soumettre toujours aux besoins internes et spirituels afin d'atteindre l'unité et la perfection.

Les miniatures islamiques, persanes en particulier, se caractérisent par des thèmes de la vie de l'Oriental comme les scènes de «bataille», «duel», «lutte», «thèmes de la chasse», «histoires d'amour, d'héroïsme, épiques, de noblesse, d'honneur, de chevalerie»... Les peintres des miniatures ont réalisé ces thèmes au milieu de la nature orientale envoutante avec son romantisme et des éléments riches en couleurs, lumières, arbres luxuriants, fleurs, plantes, animaux, rivières et monts. L'homme y est étroitement lié à la nature étant un élément essentiel parmi d'autres éléments avec lesquels il vit en harmonie. Il y a dans cette démanche une tendance à relier l'image de l'unité de l'œuvre exécutée par l'artiste avec sa conception générale de l'unité de l'univers. Dans la miniature, la dimension matérielle rejoint la dimension spirituelle dans une dense image artistique esthétique, vitale et spirituelle.

La miniature est une «image en miniature» du monde spirituel et matériel de l'homme oriental où divers arts se réunissent: l'architecture, la peinture, la musique, la poésie, la danse et la décoration dans une unité harmonieuse qui exprime une unique vision artistique incrustée dans la structure générale de la composition de la miniature et à travers un beau flux de l'être humain dans la nature, de manière à ce que petit monde de la miniature porte l'organisation du grand monde créé par Dieu. ⁽¹²⁾

Il est à noter que nous retrouvons dans les miniatures un magnifique reflet de l'illustration coranique de Paradis et de ses diverses descriptions relatées dans les hadiths du Prophète et parlant de ce qu'il contient comme plaisirs sensoriels et spirituels. Le peintre tente de dépasser les dures conditions environnementales dans son illustration des jardins dans les miniatures islamiques. De façon générale, le jardin reflète le rapport entre l'homme et la nature, mais dans le monde s'ajoute une autre vision au concept des jardins considérés comme une image en miniature du Paradis. L'architecture islamique s'est distinguée à ce sujet par ce qu'on pourrait appeler «la théorie paradisiaque» ou «la théorie de l'opposition environnementale» dans une tentative de placer les jardins et les paradis terrestres à l'intérieur d'un environnement naturel marqué par de dures conditions climatiques dans le but d'améliorer et d'embellir cet environnement. ⁽¹³⁾

Le miniaturiste reflète cette même vision dans sa présentation des événements au milieu de la nature qui apparaît comme un jardin d'Eden même lorsque le thème

traite le conflit ou la guerre. Cela nous invite à la contemplation. En effet, lorsque nous contemplons (analysons de près) les multiples versets coraniques et les hadiths au sujet des jardins terrestres et paradisiaques, nous sommes subjugués par la précision de la description coranique à partir de laquelle les Musulmans se sont inspirés pour reproduire les principaux éléments esthétiques dans leur peinture de la nature dans les miniatures. Nous pouvons dire que le Musulman peint dans la miniature une image rapetissée de l'Eden ou du Paradis et essaie de trouver inspiration dans les mécanismes qui reflètent la majesté de la création divine. La miniature (illustration 1 en fin d'ouvrage) qui peint «Humay et Humayon dans un jardin» 1440 ap. JC est une illustration de ce concept.

Nous remarquons aussi que dans la peinture de la miniature, l'artiste musulman ne donne pas au corps humain une importance particulière ou une position caractéristique; il le peint en tant que partie de la trame de l'œuvre qui ne jouit d'aucun statut particulier: il est ainsi reproduit plat et décomposé en un ensemble de traits et de motifs qui ont le même degré d'importance que les autres éléments. Son ombre et son poids disparaissent, et il ne constitue point en lui-même un thème de l'œuvre d'art. L'être humain a souvent une petite taille dans la miniature où il est intégré au milieu des manifestations de la nature, équivalent à ses autres éléments et ne s'en distinguant pas; il fait partie d'une nature chantante tissée avec de belles broderies (illustration 1).

J'ai choisi dans cette étude les miniatures islamiques persanes pour les comparer avec les peintures de la Renaissance en raison de leur contemporanéité (14^{ème} au 16^{ème} s.) alors que les miniatures arabes ont brillé avant cette période (12^{ème} s.) et les miniatures turques durant l'époque successive (17^{ème} s.)

Quelques techniques de représentation de l'espace dans les miniatures persanes

La perspective spirituelle

La peinture dans l'art des miniatures persanes a exprimé l'espace au travers de ce que l'on a appelé «perspective spirituelle» présentant les choses à travers une vue globale qui n'est pas limitée par un champ visuel rétréci; des vues de tous les angles issues de points infinis et inconstants. L'artiste réunit les projections de ces vues et les étend sur une seule surface qui devient une sorte de plaque ou tablette révélant toutes les caractéristiques formelles intégrées dans l'unité de l'œuvre d'art.

Ces vues qui sont orientées vers toutes les choses et leurs différences dans la profondeur de l'existence, et ces choses qui n'ont pas de limites sont recueillies par l'artiste qui les transpose dans son œuvre où elles apparaissent sur l'arrière-plan de l'œuvre picturale denses et plates. Elles aident à expliquer leur existence qui plonge vers le lointain, et s'imbriquent dans le cosmos de l'image avec une densité extrême. Alors,

nous ne voyons pas la place de l'observateur de ces objets: est-il extrêmement loin ou extrêmement près d'elles, ou dans leurs profondeurs? Les distances et les espaces se soudent dans ce nouvel univers figuratif.

La perspective verticale

Les miniatures persanes ont confirmé une nouvelle représentation de l'espace; elles ont occupé la surface picturale en entier avec plusieurs personnages, seuls ou en groupes, distribués sur des niveaux différents en utilisant un simple outil très permettant d'avoir un horizon élevé dans le tableau. Cette technique simple consistant à faire de toute la surface à peindre une plateforme de paysage naturel entraîne l'illustration de plusieurs niveaux de perspective se superposant l'un au dessus de l'autre dans la page ou l'œuvre picturale. Elle peut devenir un pré fleuri, un jardin où les arbres apparaissent en divers endroits vers l'horizon élevé, ou le théâtre d'un évènement comme une lutte ou une guerre. Cette technique a été appelée perspective verticale; l'artiste y remplit entièrement la surface picturale avec plusieurs personnages, seuls ou en groupes. Ils sont distribués sur des niveaux différents en utilisant dans le tableau un horizon élevé. La grande partie de la surface picturale se transforme en une plateforme faite d'un paysage naturel s'étendant jusqu'à atteindre la limite supérieure du tableau.

La perspective illusoire

Un nouvel outil a été découvert pour obtenir l'effet de perspective lors de la reproduction de l'espace dans les miniatures persanes. Cette technique a été largement utilisée dans les tableaux de paysages naturels en plaçant une colline dans l'arrière-plan du paysage, ce qui procure au paysage une situation lorsqu'il apparait comme une pente ou un précipice. L'horizon est exprimé par une oblique raide dans le paysage faisant apparaître les personnages à l'arrière-plan extrême de l'image comme s'ils grimpaient la colline qui se trouve forcément à l'arrière; leurs têtes et leurs épaules pointent au -dessus de cet horizon illusoire. Dans d'autres cas, les personnages sortent de derrière une petite colline qui occupe un des coins du tableau. Il arrive que l'artiste place des chaînes de montagnes dans les paysages naturels, ce qui permet d'imaginer parfaitement l'étendue de l'espace suggérée d'ailleurs par l'apparition d'armées entières qui avancent derrière les montagnes.

Suggérer une vue à partir d'un lieu élevé

Le traitement de l'espace dans les miniatures persanes présuppose que le spectateur regarde la scène aux multiples angles, dimensions et tailles à partir d'un lieu élevé afin

que l'artiste ne soit pas obligé d'illustrer les personnages ou groupes les uns au dessus des autres. C'est ainsi que l'artiste représente un édifice comme s'il le voyait d'en haut alors que le reste de la scène apparaît au niveau du regard à partir de deux angles différents; cette divergence ne pose pas de problème à l'artiste ni au spectateur puisqu'aucun d'entre eux n'exige que l'image soit parfaitement conforme aux choses comme nous les voyons. Le peintre persan a dû affronter un champ de «suggestion» plutôt rétréci, limité à l'usage d'une dimension verticale et une horizontale et privé des effets que procurent les ombres, la perspective et la représentation figurée. Mais malgré ce handicap, il est parvenu à exprimer ce qu'il voulait avec des moyens alternatifs; il a suggéré le recul dans l'espace en plaçant les objets lointains en haut du tableau et les proches au-dessous. ⁽¹⁴⁾

Cette manière de traiter les composants de l'espace qui présuppose une vue d'un lieu élevé évite à l'artiste d'illustrer les personnages ou groupes les uns au dessus des autres. L'artiste est parvenu à exprimer ce qu'il voulait avec des moyens alternatifs; il a suggéré le recul dans l'espace en plaçant les objets lointains en haut du tableau et les proches au-dessous ou en ayant recours à ordonner successivement les éléments de la composition sur les côtés du tableau. Cette manière de placer les éléments selon cet ordre suggère une impression automatique d'existence du vide; une tendance qui est confirmé aussi par la libération de l'espace au milieu du tableau dans plusieurs miniatures donnant une espèce d'équilibre et de balance dans la composition de l'espace.

L'oblique comme moyen d'expression de la profondeur du champ

On a eu recours dans certaines miniatures aux lignes obliques pour exprimer la profondeur du champ et traiter la surface plane au moyen de mouvements obliques des formes. Le contenu des éléments illustrés et leur relation avec la tension dans la surface est réalisé au moyen des lignes courbes qui sont en relation dynamique avec le reste des composants du tableau. L'élément du mouvement est réalisé à son tour en direction de la profondeur du champ. Cette manière de traiter la surface amène à l'analyse de la structure rigide de l'œuvre en ordonnant les éléments de manière oblique au dessus de plateformes obliques créant chez le spectateur une impression de diversité d'obliques et de rythme spatial vivant et variable dans l'œuvre. L'artiste incorpore les formes dans le tableau de manière à inviter toujours le regard du spectateur vers le loin, sans rupture soudaine ou violente qui créerait une barrière visuelle empêchant l'œil d'arriver au fond et à l'arrière-plan, ou alors en ayant recours à l'agencement des formes sur les côtés de l'image pour avoir la profondeur de façon conventionnelle amenant à créer une rupture dans le tableau influant sur la force de la conception. (Fig. 9).

La section verticale de l'espace

L'artiste musulman a utilisé dans certains cas la technique de la section verticale de l'espace dans ses miniatures. Il procède à la division verticale de l'espace au moyen de plusieurs éléments verticaux produisant un effet de profondeur de champ issu de cet agencement successif des éléments dans l'espace. Le spectateur commence par une vue rapprochée puis le regard poursuit vers la profondeur de l'image à travers ces passages verticaux. Cette formation longitudinale qui fait bouger le regard vers le haut puis le bas développe et montre des styles visuels particuliers dans la figuration du lieu. C'est un traitement qui a proposé une nouvelle solution au vide figuré imaginé, et a amené à une liberté dans la manière de traiter les éléments afin qu'ils soient adaptés à cette forme de vide. Cette nouvelle forme de composition a amené à superposer les éléments les uns au dessus des autres et à les présenter en succession et de manière dense tendue et solidaire; ils ont ainsi présenté une nouvelle composition visuelle dans la représentation de l'espace. (Fig. 10)

Les niveaux enchevêtrés

Dans les miniatures persanes, l'artiste a utilisé la technique des niveaux enchevêtrés pour exprimer les dimensions de l'espace; le regard n'est pas attiré à travers un point fixe dans le vide mais à travers un ensemble de lignes et de couleurs qui guident le regard. Les formes en mouvement couvrent un groupe de superficies partiellement enchevêtrées les unes après les autres de manière à ce qu'une partie des autres formes reste visible. Mais nous remarquons que toutes les formes partiellement enchevêtrées partent de la même ligne de base comme si elles étaient attirées par elle, tout comme les figures appariées ne sont pas miniaturisées en perspective, l'artiste ne les inclue pas dans la profondeur du champ du tableau et ne les sépare pas par des ombres. Il se contente de les colorier avec des couleurs foncées et claires en alternance, et relie un niveau à un autre au moyen que quelques formes partagées et dynamiques créant un genre d'unité et de solidarité.

Les arts islamiques sont en fin de compte des arts de symboles plus que des arts de faits et de réalités, des arts qui ne se rapportent pas aux apparences réelles temporaires. Ils s'inspirent que toutes les lois et tous les systèmes universels qui régissent l'espace, la nature et l'être humain. Cela apparait dans leur regroupement et leur unité sur la superficie de l'œuvre d'art. Les arts islamiques proposent des solutions pour l'espace qui ne se basent pas sur la transformation des choses et des figures visibles en masses à la densité matérielle palpable. Alors que la peinture de l'espace dans les œuvres d'art de la Renaissance s'est basée sur l'imitation de la nature au moyen de la perspective géométrique scientifique, les arts islamiques ont adopté le principe de la vue intuitive dans la peinture de l'espace; ils n'essaient pas d'imiter les formes visibles et le vide qui les entoure mais plutôt de les charger d'une signification dialectique inspirée de l'imagination humaine.

L'ère de la Renaissance

La philosophie humaniste et la peinture de l'espace

L'Italie a été durant la Renaissance le théâtre de la résurrection de la philosophie humaniste grecque qui fait de l'existence humaine le centre de l'existence du monde et qui considère les sens humains comme le pôle d'attraction de la connaissance. Le mouvement humaniste visait à reconstruire les traditions religieuses sans toucher à l'essence de la foi chrétienne comme elle était durant le Moyen-âge. Avec le début du XIII^{ème} siècle, les Italiens ont commencé à s'intéresser de moins en moins à la religion et à rêver d'une fraternité humaine. A cette époque, on a vu surgir de leur contexte social des épanchements sentimentaux très denses envers les choses de la vie; ce sentiment s'est ensuite développé jusqu'à la naissance au XV^{ème} siècle de la philosophie humaniste, et tout le monde a encensé l'être humain comme étant le centre de l'univers.

Les artistes italiens ont découvert depuis le XV^{ème} siècle «l'être humain» et ont analysé sa constitution physique, la nature de ses réactions, les divers aspects de ses tendances intellectuelles et ses idéaux moraux. Ils ont aussi délimité sa place dans la nature, les proportions de ses parties, son rapport avec la géométrie, sa prédisposition au mouvement et à l'action puis son rapport avec le contexte naturel.⁽¹⁵⁾ Cette attention était une sorte de réhabilitation de l'homme et de la vie suite à la période du Moyen-âge qui ne leur a pas prêté grande attention. C'est ce qui explique le consensus au sujet du retour à la civilisation gréco-romaine puisqu'elle a reconnu l'être humain et la vie. Il y a eu en conséquence un retour aux concepts de l'art gréco-romain et aux idéaux fixés par la philosophie grecque de l'art. Ces concepts considéraient la nature, et l'être humain en particulier, source de la perfection et de la beauté. Ils ont même façonné les divinités sous la forme de l'être humain, considérant que l'art se devait d'imiter l'être humain dans ses meilleures proportions sportives (le canon), ses meilleures formes, sa plus noble éthique et ses plus hautes ambitions.

L'idéal de l'art dans la philosophie grecque nécessitait l'imitation de la nature de la manière la plus précise possible, puisqu'elle représente la vérité et la beauté réunies. L'artiste se devait donc de l'imiter afin de pouvoir communiquer cette vérité naturelle et cette beauté naturelle à son travail artistique avec le moins de déformation possible. Cette imagerie a constitué le fondement philosophique de toute tendance réaliste dans l'art et l'idéal artistique en Europe jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle. C'est ce qui explique la prépondérance des lois de la représentation figurée, de la formation et du mouvement dans les peintures de la Renaissance jusqu'à atteindre son apogée deux siècles plus tard avec les trois couronnes de l'art: Leonard, Rafael, et Michel-Ange. La forme artistique est devenue ouverte, non isolée du contexte spatial qui l'entoure, mais immergée dedans.⁽¹⁶⁾

Il faudrait aussi noter l'influence de la classe bourgeoise dans les pays où cette

classe a prévalu, particulièrement en Italie et en Hollande puis dans les pays de l'Europe de l'Ouest où cette influence s'est élargie se reflétant dans l'art de la peinture sous la forme d'une investigation détaillée et structurée de tous les phénomènes extérieurs du monde, le désir de découvrir le monde terrestre et en jouir. Cette investigation s'est transformée en une recherche dans le domaine de la représentation figurée et de la découverte des lois qui la régissent, le mouvement, le traitement de l'ombre et de la lumière et l'intérêt porté à la dissection. Cela a amené aussi à poser la question de l'espace née de la nécessité de délimiter les emplacements des corps les uns par rapport aux autres. Ce fut alors la plus grande révolution opérée par les artistes de la Renaissance, c'est-à-dire la découverte de la Perspective dans sa forme complète. C'est la technique d'expression et d'illustration considérée comme la plus représentative de la Renaissance dans le domaine de la représentation de l'espace et dont l'influence sur l'art a continué de manière décisive jusqu'au XIX^{ème} siècle.⁽¹⁷⁾ Nous y reviendrons dans le détail.

L'idée du temps durant la Renaissance

Les Grecs concevaient le temps sous une forme circulaire sans début et sans fin. Ce temps circulaire retourne toujours à son point de départ et suppose un mouvement de la sphère autour d'elle-même; il est répétitif et limité par le mouvement spatial, puisqu'on le mesure par elle, ou elle est mesurée par lui, plus précisément. Il est marqué par la monotonie, la similitude et la ressemblance de ses parties. Il a été l'objet de la pensée grecque entière avec des valeurs d'ordre, de proportion et de sélection. Ces valeurs exprimées par l'art de cette civilisation ont fini par prévaloir la quiétude, la stabilité et l'équilibre étant donné que lorsque le temps accomplit son cycle de rotation, ce cycle est délimité par la rotation suivie et même le mouvement est en fin de compte attribué à un centre fixe.

Ces valeurs ne se sont pas reflétées seulement sur l'art gréco-romain mais sur l'art de la Renaissance. Cet art a tenu à représenter les dimensions spatiales de manière connective et homogène, tout comme il a tenu à réaliser l'harmonie et l'unité spatio-temporelle dans l'œuvre d'art. La perspective toute entière et tous les règles de proportionnalité et d'architecture n'étaient que des moyens d'atteindre l'objectif ultime: la répétitivité de la vue et la cohérence de la logique de la construction spatiale selon l'idée du temps circulaire présentée par la pensée grecque.⁽¹⁸⁾

Le concept de l'espace durant la Renaissance

Jusqu'au XIV^{ème} siècle, on négligeait les distances entre les objets et les personnes, c'était l'importance symbolique et sentimentale qui régissait leur organisation sur la surface de la toile. Cela s'appliquait à des cultures lointaines les unes des autres dans

l'espace et dans le temps. Certains expliquent ce fait par le fait que l'univers dans l'art de ces époques était un monde immuable par rapport à un paysage déterminé dont la vue concentrée influence l'orientation des choses dans le vide. Il y avait aussi une conscience de l'être en tant qu'entité indépendante des choses et du monde; c'est ce qui a présidé à la négligence que l'on observe dans la reproduction de la profondeur du champ ou la reproduction de la troisième dimension dans l'art d'avant la Renaissance. En fait, la profondeur apparaît avec la volonté d'inclure le point de vue de l'observateur et la prise de conscience de la relation qui le lie avec le thème de l'œuvre d'art; l'être se dirige dans l'espace suivant trois piliers: en haut, en bas, puis à droite et à gauche. Cela présuppose de positionner l'être humain face à face avec le thème et le monde, puisqu'on reproduit les choses dans l'œuvre d'art avec l'observateur en même temps. C'est ce qui est advenu avec évidence durant la Renaissance à tel point que la parole anglaise «*space*» n'a pas été utilisée avant cette époque pour indiquer l'intervalle qui sépare entre les objets en langue anglaise. ⁽¹⁹⁾

L'espace est devenu pour la Renaissance le fondement essentiel de l'approche visuelle au monde; une approche née de la culture réaliste et dynamique de cette époque qui a une position positiviste envers le monde. Les formes étaient placées dans un contexte spatial continu, l'espace était construit à partir d'une perspective harmonisée dirigée vers un seul point focal, et les thèmes et distances spatiales situés entre eux étaient peints de manière continue. C'est seulement à partir de la Renaissance que la peinture s'est basée sur la présupposition que l'espace où se trouvent les choses est un élément infini, continu et homogène, et que nous voyons les choses de manière récurrente, c'est-à-dire avec un regard isolé et statique. On nous a présenté une image de l'espace construite sur une perspective plate caractérisée par l'égalité des degrés de clarté, une harmonie de toutes les formes dans toutes leurs parties, l'existence d'un point de fuite commun à toutes les lignes parallèles, et sur l'unité homogène des mesures des dimensions à cause de l'intérêt croissant du rôle du spectateur et de l'introduction de son point de vue dans l'œuvre d'art considérée comme l'extension du monde visible. C'est ainsi l'espace est devenu durant la Renaissance géométrique et environnemental; les objets ont été placés selon un point de vue fixe et délimité par sa relation avec un observateur idéal et un moment unique du mouvement ou une action unifiée. La perspective a été considérée le moyen idéal pour relier le spectateur et les objets représentés entre eux. Le point de fuite a été un bon outil pour unifier la scène dans sa totalité en rapport avec le regard du spectateur.

La construction symétrique de l'espace durant la Renaissance

Tout spectateur observant une œuvre d'art, une statue, un édifice, un genre poétique ou une œuvre musicale de la Renaissance se rendra compte qu'il y apparaît une symétrie équilibrée, harmonieuse et géométrique inspirée clairement du Platonisme redécouvert

durant cette période. C'est de là qu'est née l'idée que la symétrie est tributaire de «la relation des parties avec le tout». Ce qui signifie que l'édifice externe qu'il soit le cadre d'un tableau ou un genre littéraire ou une construction architecturale est l'élément premier des éléments soudés auquel appartiennent les diverses parties. A partir de là, la construction durant la Renaissance est un système fermé dont le but est de contrôler l'évènement reproduit.

L'influence du Platonisme qui tend avec force vers le modèle symétrique a commencé par l'utilisation durant la Renaissance du vide dans toutes les œuvres intellectuelles. En astronomie, on le voit dans l'insistance sur les corps célestes sphériques unis autour d'un centre et qui se déplacent suivant un mouvement régulier; dans les arts dramatiques ce sont les trois unités de temps, d'espace et d'action; dans l'anatomie c'est l'idée des parties osseuses superposées; dans la poésie c'est la structure poétique; dans la musique c'est le quatrain; dans l'architecture c'est l'harmonie architecturale et la réutilisation de la géométrie euclidienne; dans la peinture ce courant apparaît dans l'utilisation de la perspective scientifique uni-focale. Toutes les formes dans la peinture de la Renaissance sont des parties d'un espace qui se dirige vers un seul point focal qui - idéalement - se situe au milieu de la construction qui le contient et au niveau du regard du spectateur. Il y a aussi une impression de distance créée par l'illusion: en effet, les objets plus petits ou situés plus haut ou imbriqués dans le cadre du tableau sont plus éloignés, sans que cet éloignement ne soit infini puisque le regard s'arrête toujours à quelque chose ou à un point matériel qui l'emprisonne. L'espace est limité et délimité, et les objets qui sont emprisonnés dans son domaine forment un système symétrique et solidaire dans leur relation avec la construction qui les contient.

Les théories de Copernic et l'art de la Renaissance

Les arts de la Renaissance ont été influencés par les théories de Copernic qui a présenté dans le domaine des sciences la première illustration de ce désir insoutenable du système structurel et d'harmonie. On a imposé à la terre les trois mouvements simultanés, synchronisés et circulaires des phases axiales journalières, du mouvement orbital annuel, et du mouvement annuel conique de l'axe. Il est apparu plus tard que ces explications étaient littéraires et esthétiques plutôt que mathématiques et scientifiques. Copernic était plus intéressé à trouver une «structure» cohérente qu'une solution mathématique exacte du mouvement du cosmos. Il a été incité principalement par les divergences existantes entre les sources anciennes fiables et dans lesquelles Copernic voyait l'incapacité des auteurs d'arriver à définir la forme du cosmos et la symétrie fixe entre ses parties. Il a comparé les anciens à un artiste qui a peint chaque partie du corps humain de manière excellente sans que ces parties n'appartiennent à un même corps précis; les parties n'étant pas adaptées les unes aux autres, le résultat ne pouvait être que l'image d'un monstre, non d'un être humain.

Copernic a donc lu tous les travaux des philosophes qui se sont intéressés à la question, il a ensuite eu recours aux références littéraires anciennes et a prouvé dans ses écrits ce qu'il pensait être juste du point de vue esthétique. Il a trouvé la conception symétrique globale qu'il a cru percevoir dans l'univers, et s'est convaincu que le système stellaire et les corps célestes se déplaçaient tous en étant reliés les uns aux autres; il est impossible qu'une partie bouge sans provoquer un chaos dans le reste des parties et dans l'univers en entier.

C'est ainsi que l'idée que Copernic s'est faite de l'univers est la même que celle de l'artiste de la Renaissance; Leo Batista Alberti a défini l'esthétique comme étant «l'harmonie de toutes les parties, dans toute manifestation, de façon qu'elles s'ajustent les unes aux autres de manière proportionnelle et soudée; on ne peut rien y ajouter, en ôter ou y changer sans porter atteinte à l'ensemble.» Il s'en est ensuit ce qu'on a appelé le système des «formes hermétiques» dans la peinture de la Renaissance et où le tableau apparaît empreint d'une unité organique totale qui lui procure une autonomie propre sans qu'elle ait besoin d'additifs. L'une des caractéristiques de cette forme hermétique est la concordance qui apparaît dans la tentative de créer un équilibre vertical et horizontal entre les deux moitiés du tableau.

Dans le domaine de la peinture, le résultat le plus notoire de cette nouvelle mentalité a été l'utilisation de la perspective scientifique à un seul point focal répandue durant la Renaissance. Afin d'arriver à comprendre les créations de la période de la Renaissance, il faut considérer la structure de l'œuvre d'art comme étant composée de masses édifiées principales qui forment un système qu'on peut subdiviser en composants plus simples et dont chacun est une partie de l'ensemble.

L'espace mesurable

L'œuvre d'art appartenant à la Renaissance apparaît comme un ensemble fini et continu; il est dans son essence simple et homogène. Il ne laisse pas l'occasion au spectateur de s'arrêter à un détail donné ou d'isoler un élément distinct de l'œuvre complète, au contraire il le pousse à percevoir toutes les parties simultanément. C'est ainsi que la perspective scientifique à un seul point focal a été le moyen d'expression le plus adapté pour illustrer espace dans la peinture de la Renaissance. Il affirme une vision claire du centre et utilise un cadre rétinale fait de lignes droites, verticales et horizontales, pour organiser une information visible d'une image donnée; et c'est seulement après avoir fait cela qu'il en extrait des lignes obliques pour créer l'impression de profondeur, réalisant parfaitement l'idée de symétrie et d'harmonie dans la structure de l'œuvre picturale.

L'œuvre d'art durant la Renaissance est généralement stable et faciale. Il y a un large espace avec lequel on dote le sujet à peindre. L'évènement débute généralement au niveau du cadre et se retourne directement vers l'intérieur, vers le point où se concentre

l'importance du sujet. C'est ainsi que naît l'énergie comprise dans l'œuvre, non par le fait matériel mais par la tension présente dans les choses, dans leur rapport avec la structure. C'est pour cela que les œuvres de la Renaissance sont définies comme un système statique d'objets solidaires à égales tensions, chaque objet tient les autres, et ils restent statiques et stables par l'effet de la structure générale qui les comprend.

A la fin, l'espace durant la Renaissance est devenu un espace divisé géométriquement en divisions égales; Leo Batista en est arrivé jusqu'à dire que «la peinture n'est rien d'autre qu'une section transversale d'une pyramide visible sur une surface donnée, représentée de manière artificielle avec des couleurs et des lignes à une distance donnée, dans une position centrale fixée, et des lumières organisées.» La peinture est donc devenue mesurable alors qu'elle ne l'était pas auparavant puisque le concept d'espace au moyen-âge en Europe est totalement différent. Le peintre s'intéressait alors à la relation psychologique qui relie les choses entre elles et n'a rien à voir avec les distances matérielles entre les êtres. La forme la plus importante se situait au milieu du tableau et prenait une taille plus grande que toutes les autres, sans tenir compte des relations spatiales.⁽²⁰⁾

La représentation de l'espace à travers la perspective géométrique

La perspective en elle-même n'est pas une invention de la Renaissance; les peintres grecs et les géomètres de l'époque romaine ont joué un rôle dans l'invention de la perspective. Toutefois, ces époques n'ont pas connu la peinture de l'espace construit selon une perspective homogène dirigée vers un seul point focal, elles n'étaient pas capables ou ne tenaient pas à peindre les différents sujets et les distances spatiales les situant de manière liée; l'espace était composé, comprenait des parties dissociées, et n'était pas fondé sur une liaison homogène. C'était un espace d'agrégat et non un espace systémique. En plus, les tentatives de Giotto n'ont pas donné la solution scientifique complète du problème de la perspective jusqu'à l'arrivée des scientifiques de la Renaissance. Ces derniers étaient les héritiers des anciennes traditions et nous ont fourni des bases scientifiques de la perspective qui sont encore présentes jusqu'à nos jours. Ils sont parvenus à définir la théorie de la troisième dimension; Brunelleschi (1377-1446) et Alberti (1474-1515) et d'autres ont été les pionniers de la fondation des bases scientifiques de la perspective.

Définition de la perspective

Plusieurs critiques et artistes ont étudié dans leurs écrits la perspective essayant de la définir et de tirer au clair ses règles; nous retrouvons parmi ces définitions ce qui suit:

1. La perspective est un ensemble de règles nous permettant de dessiner les volumes des choses sur une surface à deux dimensions en reproduisant les différences dans l'aspect ou l'inclinaison nées de leur position ou leur

éloignement. Une chose donnée est dessinée sur une toile selon sa position au moyen de lignes régies dans leurs dimensions et leurs directions par les règles de la perspective, alors que la perspective spatiale crée l'impression de distance au moyen des dégradés de couleurs et d'ombres.

2. La perspective rectiligne est le dessin basé sur le principe fondamental qui considère que le spectateur se positionne vis-à-vis d'une ligne horizontale située au niveau de son regard et que les choses quel que soit leur position ont les points de leur première surface reliés à un point de fuite situé sur la ligne d'horizon sous forme de rayons regroupés. C'est ainsi que la perspective rectiligne reproduit les formes similaires à leur position dans la réalité mais observées à partir d'un point de vision dont la position est définie avec précision. La perspective est aussi la science qui définit mathématiquement les positions et les volumes des masses successives dans la troisième dimension à partir de l'angle de vue et en se basant sur une ligne horizontale qui définit le niveau du regard.
3. La perspective est le style qui tient compte de la manière dont apparaît la chose dessinée selon l'angle de vue adoptée par l'artiste, c'est-à-dire sous le niveau du regard ou au dessus, selon la proximité de certaines de ses parties ou leur éloignement, et enfin selon la direction de la lumière qui les illumine.
4. La perspective est cette loi suivant laquelle les choses visibles acquièrent leur troisième dimension qui est la profondeur de champ; les choses visibles n'apparaissent pas plates juste en longueur et en largeur. Cette loi est fondée sur le fait que les corps apparaissent de plus en plus petits suivant leur éloignement de la ligne de vue à tel point que deux parallèles apparaissent plus étroits en s'éloignant de la ligne de vue jusqu'à sembler se croiser illusoirement aux yeux du spectateur si elles s'éloignent suffisamment.
5. La perspective est un style de dessin dont le but est de créer un rapport entre la forme et la plateforme d'une profondeur donnée. La perspective cherche à prospecter les possibilités artistiques propres aux horizons aptes à bouger et se rétrécir à plusieurs degrés, dans le but de définir une échelle stable du rétrécissement des objets selon leurs emplacements, que ce soit à l'avant ou à l'arrière-plan de l'image.

Pour Alberti et Piero Della Francesca (1416-1521) la perspective se résume à un signe sur le chemin du monde des expériences sensorielles, un moyen d'éclaircir les relations spatiales, et un outil de connaissance visuelle. Della Francesca définit la perspective comme étant la représentation de sujets visuels de loin sur des surfaces variées selon leurs distances.⁽²¹⁾

Merleau-Ponty considère que la perspective n'est pas une copie de ce monde, mais une

interprétation libre de la vue automatique. La perspective comme un style de voir le monde visible ressemble à l'organisation des sujets de perception sensorielle dans un cadre qui régit leurs rapports comme ils apparaissent au dessinateur, que ce soit dans la profondeur, la mise en avant, la grandeur, la petitesse, l'élévation ou le toucher.⁽²²⁾

Le rôle d'Alberti et Brunelleschi dans la présentation de la science de la perspective

Alberti (1404-1472) a créé la géométrie de la perspective italienne dans sa fameuse œuvre relative à ce sujet. Il a défini le tableau de peinture comme étant une section d'une pyramide se composant de rayons partant du monde vers l'œil. Il dit au sujet de la perspective dans une lettre adressée à Brunelleschi: quand les peintres dessinent le contour des formes avec leurs lignes et remplissent de leurs couleurs la superficie désignée, ils ne devraient avoir d'autre objectif que de faire apparaître les choses visibles sur le plan de l'image comme si ce plan était de verre transparent qui traverse le prisme visuel et qui fixe la profondeur, l'illumination et le point de vue.

Brunelleschi est l'un des pionniers de l'idée de la perspective; il a conçu et réalisé un appareil qui personnifie pratiquement les règles de la perspective. Il s'agit d'un tableau qui représente un baptistère dans la Cathédrale de Florence et vu à partir de la porte centrale de la Cathédrale et du Palais de la Province; face au tableau il a installé un miroir et pratiqué une ouverture sous forme de trou auquel se colle l'œil.

Le sculpteur et architecte Antonio Averlino (1404-1472) a étudié l'invention de Brunelleschi et les possibilités que ce dernier a ouvert pour peindre l'espace selon une perspective harmonisée différant des traitements picturaux antérieurs. Il considère que si les anciens avaient su utiliser ces standards, leurs œuvres auraient été nettement meilleures. Il en donne pour preuve la représentation de leurs édifices: nous observons dans certains cas que les personnages sont plus grands de taille que les maisons, en plus ils représentent visuellement les côtés hauts et bas d'un sujet en même temps. La connaissance des règles de Brunelleschi permet au peintre de représenter chaque sujet selon des critères dont il dispose et qui constituent un guide de tout ce qui doit être peint lui permettant de placer chaque sujet à sa place sans tomber dans l'erreur.⁽²³⁾

L'utilisation scientifique de la perspective dans les œuvres de Paolo Uccello

Paolo Uccello (1396-1475) s'est intéressé à la science de la perspective et s'est concentré sur la recherche des secrets de cette science devenue pour lui une croyance métaphysique qui l'a détourné du reste. Il considérait la perspective comme la clé de la raison pour comprendre l'image de l'univers. Il s'est détourné des valeurs religieuses, humanistes et de l'histoire, faisant de son art une sorte d'application abstraite de ses théories mentales; il s'est même résolument détourné de suggérer la troisième dimension,

se contentant de dessiner les lignes selon les règles de cette science.

Uccello a tiré profit consciemment des possibilités de la perspective l'utilisant de manière intentionnelle et consciente, ne se limitant pas à ce qu'elle procure à ses œuvres une certaine ressemblance avec la réalité mais plutôt comme outil pour édifier sa conception ou son prototype. La particularité d'Uccello est son utilisation consciente des moyens qu'il avait sous la main. Malgré le fait qu'il était en pleine possession de la sensibilité aux valeurs tactiles et picturales, il n'a utilisé ce don que pour trouver des solutions au problème de la perspective et mettre en relief ses capacités à surmonter les dilemmes scientifiques. Cela signifie qu'il n'était pas un artiste qui dessinait de manière subjective poussé par ses sentiments puisqu'il le faisait avec une prise de conscience, de manière volontaire et selon un projet mental conçu auparavant.

Il a donc produit des tableaux où il s'est ingénié à dessiner le plus de lignes possibles qui puissent diriger le regard vers le centre de la toile. Il a peint les chevaux à plat ventre, les chevaliers morts, les blessés, les flèches brisées, et les prés labourés au service de la conception, comme nous le voyons dans son tableau «La Bataille de San Romano» (Illustration 11) où il a veillé à démontrer ses aptitudes dans la représentation de la perspective et suivre ses règles (de rétrécissement graduel) comme nous l'observons dans son illustration du guerrier au visage recroquevillé. Uccello a utilisé l'avant-plan du tableau pour suggérer la profondeur du champ et dessinant les javelots cassés dans des directions obliques dirigés vers le fond. Il a profité de l'arrière-plan aussi où il a peint de longs chemins qui s'estompent dans la perspective ou des images avec plusieurs personnages, même si leurs tailles ne correspondent pas avec la profondeur suggérée par ces chemins. Tout comme il n'a pas tenu compte dans les couleurs des vêtements de la valeur lointaine de la couleur qui est restée forte et intense comme c'est le cas du rouge, jaune et bleu utilisés. Il semblerait même que l'arrière-plan s'est élevé de son emplacement naturel afin que les chemins représentés par la perspective y apparaissent. L'œuvre semble avoir deux lignes d'horizon l'un correspondant au niveau des chevaliers, l'autre à celui de l'arrière-plan.⁽²⁴⁾

Les trois tableaux d'Uccello relatifs à la Bataille de San-Romano n'ont en fait aucun lien avec la sensibilité humaine, ni avec l'histoire; ils constituent plutôt un monde imaginaire inventé par l'intellect malgré les éléments de la nature qui y apparaissent. Ce qui les inclue dans les œuvres artistiques c'est la beauté de leur architecture et leur conception.

Le mélange entre perspective et histoire chez Fra Angelico

Fra Angelico (1400-1455) a pris une attitude particulière envers la perspective en la mélangeant avec l'histoire. Il considérait que l'histoire n'était pas l'histoire de l'homme autant qu'elle était l'histoire de la divine Providence; la perspective à son tour n'est pas une construction abstraite pour percevoir l'image de l'espace absolu, mais plutôt un

moyen mental de découvrir la perfection intérieure dans la constitution des êtres, et par là la perfection de son concepteur et créateur.

Dans son tableau intitulé *L'Annonciation*, il mélange la perspective et l'histoire; on voit à l'avant-plan de l'œuvre La Vierge Marie avec l'Ange lui annonçant la bonne nouvelle de sa grossesse immaculée. En partant de cette introduction, les méandres des couloirs peints selon la technique de la perspective nous amènent au spectacle d'Adam et Eve chassés du Paradis; c'est ainsi que l'artiste instaure un lien entre le péché originel et la naissance de Jésus-Christ.

La dimension légendaire de la perspective chez Piero della Francesca

Piero della Francesca s'est intéressé à la perspective et a rédigé à son sujet une étude scientifique la considérant comme une nécessité pour peindre les choses selon leurs justes rapports. La perspective signifiait pour lui des sujets visibles de loin peints sur des surfaces déterminées; la peinture est la représentation de surfaces et masses rapetissées ou agrandies et leur mise sur la surface de l'image conformément aux choses réelles vues par l'œil de plusieurs angles visibles: il considérait qu'«il y avait toujours dans chaque corps une partie plus proche de l'œil qu'une autre; la partie plus voisine apparaît sur la surface sous un angle plus grand que la partie plus éloignée. Vu que notre intellect est incapable de mesurer ces distances, la dimension est nécessaire pour définir en sa qualité de science exacte la taille visible de chaque corps, en nous indiquant avec des lignes la longueur qui doit s'écourter ou s'allonger.»

L'intérêt sincère porté par Piero della Francesca à cette technique est clair dans ses œuvres qui traitent la perspective. Il avait l'habitude de ne pas s'engager dans un travail donné avant de l'étudier suffisamment. Son œuvre titrée *La Flagellation du Christ* (1455) est une bonne illustration de l'intérêt porté par l'artiste dans ses œuvres à la perspective. Nous remarquons en effet que la composition architecturale et l'analyse de l'espace sont nettement plus importantes que le sujet de la flagellation en lui-même. L'essence de l'œuvre d'art pour l'artiste n'est guère l'incitation religieuse, c'est plutôt l'étude de la perspective.

De la même manière, le tableau intitulé *La Conversation Sacrée* (1472) démontre que l'intérêt de l'artiste portait sur la représentation du monde aux trois dimensions; preuve en est qu'il n'existe dans les traditions du monde antique aucun récit portant sur La Vierge Marie avec une perle, ni aucun autre tableau similaire à celui-ci représentant la Vierge avec une perle. Il y a peint la perle sous la forme d'un œuf alors que La Vierge Marie se tient dans une large niche de forme semi-circulaire. Il apparaît donc que le souci de l'artiste est de représenter une forme ovale dans un demi-cercle, c'est-à-dire la technique de la perspective dans la représentation et non l'évènement religieux en lui-même. (Illustration 12).

Les travaux de Piero Della Francesca indiquent qu'il ne s'est pas arrêté à une maîtrise de la technique de dessin avec la perspective mais qu'il l'a dépassé en choisissant un genre particulier de perspective qui lui permet de réaliser une «*légendarité*» propre à l'espace. Il croyait que la science de la perspective -comme élément artistique- pouvait empreindre les images des choses avec une espèce d'universalité éternelle. Il a réussi à imprimer des valeurs sublimes dans les résultats de la perspective et des modules de formes de ses tableaux; les formes humaines et les paysages naturels ont répondu à cet idéalisme géométrique que la Renaissance a tenté de réaliser et dont l'espace était un des éléments: Della Francesca représente ses personnages comme s'ils vivaient en dehors des frontières du temps et de l'espace qui les entourent et comme partie du tissu de la toile et non comme cadre ou décor de théâtre. Toutefois, il ne nie pas l'expérience sensorielle puisqu'on la voit dans chaque recoin de ses œuvres, mais il déduit cette expérience sensorielle de ses enchevêtrements spatio-temporels pour la transformer en système géométrique global.⁽²⁵⁾

Le rôle de Léonard de Vinci dans le développement de la perspective centrale

Léonard de Vinci (1452-1519) a développé et expliqué la perspective d'Alberti en choisissant pour l'appliquer un angle de son atelier surplombant la ville de Florence. Il a peint sur une vitre le paysage face à lui en étant assis sur une chaise, le regard fixé sur un point situé à hauteur de la fenêtre (la serrure par exemple). Il a pu ainsi avoir un point d'horizon fixe parallèle à l'axe de ses yeux, et placer sur deux points de cette ligne -l'un à droite et l'autre à gauche- toutes les lignes de fuite de la perspective.

Si Alberti a élaboré la géométrie de la perspective italienne, Léonard a eu le mérite de placer cette perspective dans un cadre quadrangulaire doté d'un centre et d'une ligne principale constituée par l'horizon avec des croisements formés par les limites verticales du tableau et les lignes qui leur sont parallèles à l'intérieur du cadre. Léonardo a ainsi fixé les côtés de la toile parallèles à sa fenêtre et relatives à la pesanteur de la terre, ou plutôt à la position de l'artiste. Nous voyons ainsi que les yeux de Léonardo constituent la vérité centrale du paysage. Etant donné qu'il considère la toile comme une fenêtre transparente donnant sur le monde visible, alors ses limites doivent être conformes aux limites de cette fenêtre et son centre relié à la réalité matérielle corporelle de l'artiste. Léonard a ainsi traité avec l'existence illustrée comme statique et non dynamique. Il est donc devenu nécessaire d'en arriver ainsi à l'exemple de la «fenêtre ouverte» comme il l'a nommée ou l'illusion totale d'un environnement spatial uniforme.

Léonard connaît la peinture et dit à ce sujet que «la peinture est la seule imitatrice de toutes les œuvres visibles de la nature. La peinture qui mérite le plus d'éloges est celle qui ressemble le plus à la chose représentée.» Il insiste aussi sur l'importance de représenter les trois dimensions et recommande aux jeunes artistes d'apprendre nécessairement la

dimension et la proportionnalité des choses, disant à ce sujet: «Ce qu'on demande en premier lieu à la peinture c'est que les corps figurés doivent apparaître en relief et que les paysages qui les entourent avec les effets de l'éloignement doivent apparaître enfouis à l'intérieur de la surface de laquelle surgit l'image au moyen des trois parties de la dimension; c'est-à-dire rétrécir les détails des formes des corps en volume et en couleur». Léonardo a soutenu ses idées sur la perspective par d'importantes études. En étudiant la profondeur de champ, il dit: «qu'est-ce que l'espace s'il n'est profondeur? La profondeur est l'unique forme par laquelle nous pouvons exprimer l'espace».⁽²⁶⁾ Les œuvres de Léonard expriment clairement sa conception de la profondeur comme moyen de résoudre l'espace, et sa conviction de l'importance de la profondeur comme forme idéale pour exprimer l'espace; il a souvent utilisé la nature en arrière-plan de la forme pour lui procurer la profondeur requise. Mais la nature dans ces œuvres apparaît comme l'arrière-plan d'une pièce de théâtre dont le rôle est secondaire pour compléter la scène peinte. Son illumination est faible et brumeuse et sa présence est effacée. En outre, le dégradé en profondeur est brusque et non-progressif comme s'il était un travail d'application visant à réaliser un des aspects de l'idée théorique du problème de la perspective aérienne.

Différences dans la représentation de l'espace entre les artistes d'Italie et ceux des Flandres

Comme nous l'avons indiqué précédemment, le réalisme, le dévoilement de la beauté de la nature, et l'intérêt porté à l'homme et son monde ont constitué les signes les plus évidents caractérisant l'art de la Renaissance comparé aux arts des époques précédentes; un réalisme qui a nécessité la recherche de moyens de matérialisation et de suggestion de la troisième dimension. Cette recherche a été partagée par les artistes des Flandres et ceux d'Italie malgré la différence de styles (résultant de la diversité historique entre le Nord et le Sud de l'Europe; l'artiste italien, en raison du passé classique de l'Italie, considère que les valeurs rationnelles et relatives à ce monde sont plus importantes dans son œuvre d'art, alors que le peintre flamand du Nord se base sur les valeurs symboliques et émotives parce que les traditions moyenâgeuses sont encore présentes au Nord). Les Italiens se sont donc basés sur le talent et la verve et sont parvenus à la science de la perspective. Cette science qui n'est qu'une invention mentale avec ses lignes droites qui se rencontrent dans un point a été utilisée comme un filet pour attraper la réalité et disposer les choses chacun à sa place sur la surface de la toile par rapport à son éloignement illusoire. Les artistes des Flandres ont par contre compté sur leurs sens et ont essayé de reproduire fidèlement ce qu'ils voyaient de leurs yeux, et utilisant pour suggérer la troisième dimension les différences chromatiques plus que la perspective.

Cette différence entre le réalisme mental des artistes italiens et le réalisme sensoriel des artistes flamands apparaît aussi à travers leur traitement de l'espace au moyen

de l'ombre et de la lumière. Dans l'art italien du quinzième siècle, les ombres sont généralement clairement délimitées comme si elles étaient collées aux corps qu'elles font resurgir, donnant l'impression qu'il y a entre les corps un vide dans l'espace du tableau. Chez les artistes des Flandres, les ombres et les lumières sont constituées en général de degrés d'opacité et de transparence qui s'interpénètrent et se meuvent au milieu d'un espace qui apparaît sans limites.

«L'espace» a constitué pour l'ensemble des artistes flamands un lieu déterminé, c'est-à-dire cette pièce avec ses murs ou ce paysage naturel précis, on appelle cette tendance «le réalisme sensoriel» quoiqu'il faille prendre cette appellation avec une certaine réserve. En effet, l'artiste flamand se fie en effet directement à sa capacité sensorielle pour aborder un espace déterminé, mais il lui rajoute à la fin la qualité d'entité absolue. La partie se transforme entre ses mains en un monde entier, un monde plus proche de la conception (métaphysique) que de la réalité sensorielle. L'espace pour cette école n'est pas un simple espace dont l'intellect délimite les dimensions mais se mélange avec l'image pour en devenir le fondement et la matière.

Il est à noter que la Renaissance dans la région des Flandres a été caractérisée par une tradition particulière dans la manière de peindre le paysage naturel et d'y traiter l'espace. Le paysage comprenait plusieurs personnages humains de très petite taille, arrangés dans des groupes à distances diverses dans un champ imaginaire. Nous le voyons par exemple dans les tableaux des frères Van Eyck pour le Retable de la Cathédrale de St-Bavon à Gand, et surtout dans le tableau intitulé *L'agneau mystique*. (Illustration 13).

Il est clair que l'artiste était conscient de l'idée de la surface tournée vers l'intérieur, il a été influencé par la technique des lignes de convergence et l'affaiblissement de l'intensité chromatique dans l'arrière-plan du tableau. Cependant, lorsque nous analysons les indicateurs linéaires et nous cherchons un point méridien unique, nous trouvons que l'artiste ne les a pas réalisés complètement; toutes les lignes semblent se diriger vers l'agneau. Une analyse plus minutieuse nous indique qu'il y a deux lignes qui bifurquent du côté de la fontaine à la base du tableau, des côtés de l'autel lui-même, et des autres objets présents dans l'œuvre. Elles se rassemblent auprès d'un groupe de méridiens l'un au-dessus de l'autre sous forme d'une colonne graphique. Cette ligne passe par la colonne de la fontaine et de l'agneau puis se dirige vers le haut au moyen des radiations surgissant des esprits sacrés vers la colombe elle-même. Il est évident que le contrôle de l'image de ce genre a été possible au moyen d'une ligne verticale vers laquelle tout converge, et produit par l'inclinaison des contenus du tableau vers le spectateur. Au lieu d'avoir des sujets qui bougent vers l'arrière du côté du tableau, ils semblent bouger vers le haut sans se dissiper loin à l'intérieur, comme nous le voyons dans l'œuvre. Ce style était bien adapté à la période de transition de l'aplatissement du Moyen-âge vers la profondeur de champ de la Renaissance.

Cette tradition a été perpétuée par Patinir (1475-1524) et Hugo van der Goes (décédé en 1482). On a divisé le champ du tableau en sections plus maîtrisables, on a multiplié le mouvement des personnages et on les a diversifiés, et on a utilisé de manière différente la perspective et la composition réaliste. Cette tradition a connu son apogée avec Tintoretto (1518-1594) et Brueghel (1525-1569). Le tableau de Brueghel intitulé Chasseurs dans la neige présente un large paysage naturel subdivisé avec minutie en plus petites sections faites de fermes, champs, sentiers, mares recouvertes de neige, et de groupes d'arbres et de personnages proches et lointains. Le tableau a été subdivisé en deux parties presque, traversées par une ligne axiale oblique divisant l'œuvre en deux grands triangles et séparant la surface sur laquelle se tiennent les chasseurs et celle qui descend brusquement vers des tréfonds meublés d'extensions et d'éléments aux dimensions différentes.

Dans les œuvres de Tintoretto, nous remarquons le regroupement de personnages en grand nombre dans de petites scènes à l'intérieur de la grande. La scène principale apparaissant dans le cadre du tableau a été subdivisée en scénettes particulières proches et éloignées, constituant chacune une image en elle-même avec ses formes et son arrière-plan; les scènes ont été isolées les unes des autres comme si le spectateur les regardait à partir d'une lorgnette. L'utilisation par Tintoretto de la perspective lui a permis de remplir l'image de médianes théâtrales mais sans un pivot unique. Le principe du vide central apparu dans l'art de la Renaissance a été détruit, un choix justifié par l'existence de quelques lignes qui indiquent - de par leur orientation - qu'elles se croisent en dehors de l'aire du tableau. Tintoretto a donc présenté un développement du concept de la perspective et ses graduations groupant des angles de vue qui semblent impossibles dans la réalité; mais il a profité des possibilités offertes par la perspective dans le traitement de chaque élément isolément. Il a subdivisé la scène principale en scénettes différenciées en partie et constituant chacune une image en elle-même avec ses formes et son arrière-plan. L'utilisation de la perspective par Tintoretto lui a permis de détruire le principe du vide central dans le tableau apparu dans l'art de la Renaissance.

Influence mutuelle entre l'art de la Renaissance et les arts islamiques

Les influences orientales dans l'art occidental sont apparues clairement au début de la Renaissance. Giotto a incorporé les unités orientales dans la peinture européenne et y consacré le principe fondamental du réalisme. Il a peint l'Oriental dans ses vêtements et son aspect ethnique comme l'habitant d'une région géographique qui a été le théâtre des faits de la Bible et de l'Évangile et leurs protagonistes.

C'est ainsi qu'est née la tradition de peindre les monuments orientaux et les éléments de la nature: végétation comme les palmiers, et animaux comme les volatiles, les dromadaires, les paons, les lions, les singes, les dragons et autres créatures mythiques reliées à l'Orient. Ces sujets ont été personnifiés dans l'art pictural du début de la

Renaissance, en particulier dans les œuvres de Giotto, ses disciples et la génération qui a été influencée par sa révolution artistique comme Botticelli, Fra Filippo Lippi, Fra Angelo et d'autres. Les éléments formels orientaux sont entrés dans la peinture des thèmes historiques des diverses écoles artistiques de la Renaissance.

Les peintres ont utilisé aussi la calligraphie arabe avec ses formes les plus variées. Depuis le Moyen-âge et au début de la Renaissance, quand ils ont voulu doter la figure de la Vierge d'une beauté compatible avec sa sainteté, ils n'ont pas trouvé mieux que la calligraphie arabe dont les lettres ont été utilisées comme unités décoratives. La calligraphie arabe a attiré leur attention les amenant à l'étudier et l'imiter dans leurs tableaux: Giotto, Pisanello, Duccio, Bellini, Fra Filippo Lippi et ensuite Raffaello. Leurs œuvres reflétaient l'écriture coufique et sont conservées dans les églises de Pise, Sienne, et du Vatican, ainsi que les musées de Florence, Berlin, Louvres et Boston.

Les vêtements et costumes ornés de calligraphie arabe étaient très diffus aussi en Italie, ce qui indique la large diffusion des tissus arabes ornés et brodés de calligraphie arabe durant la Renaissance. Les Chrétiens avaient pris l'habitude d'envelopper les reliques les plus sacrées des cathédrales les plus prestigieuses dans des étoffes de tissu islamique, et d'en faire aussi les habits des membres du clergé. Certaines de ces étoffes mêmes étaient objets de dévotion malgré que dans plusieurs cas, elles étaient ornées de calligraphie arabe comprenant des textes glorifiant Allah.

Les artistes européens ont été charmés aussi par le tapis islamique avec ses décorations élaborées faites d'écriture coufique à l'intérieur d'un cadre. Le tapis oriental est apparu depuis le quatorzième siècle dans les tableaux des peintres italiens sous le trône de la Vierge, sous les pieds des saints, sur les divans ou couvrant le sol des pièces et des salons. Ces peintures revêtent aujourd'hui une grande importance parce qu'elles gardent les décorations ornementales des tapis de cette époque dont on n'a retrouvé aucune pièce.

Les archéologues et experts en art islamique ont appelé «tapis Holbein» un genre de tapis en rapport avec le peintre Holbein le Jeune (1478-1543) originaire du Land de Bavière qui entretenait des liens et avait des échanges commerciaux avec l'Orient. Ce genre de tapis islamiques était assez diffus dans les peintures d'Holbein. Il a fait l'étude et l'analyse des ses motifs décoratifs et en reproduit des unités qu'il a utilisé dans ses travaux. La calligraphie arabe était présente aussi sur les vêtements et les costumes des saints, des personnages de la Bible, des rois et sur les portails des cathédrales. L'écriture arabe avait toutefois une valeur symbolique chez les Musulmans, ce qui n'était pas le cas en Occident où elle a été utilisée pour le seul usage décoratif.

Il faut noter que cette inspiration des unités iconographiques orientales durant cette époque n'est pas fondée sur des visites à l'orient islamique et l'observation de son image réelle véritable, mais en majorité sur les récits de voyageurs, pèlerins, missionnaires et saints. A cela s'ajoute la présence de marchands musulmans qui arrivaient aux ports

italiens, et qui fournissait aux artistes une occasion de les peindre et d'acheter leurs marchandises. Il y avait aussi un commerce d'outils et de production d'articles d'ornement et de décoration qui ont constitué une source principale d'imitation des unités décoratives orientales qui ont prévalu dans les œuvres inspirées d'Orient durant cette époque. Cette tendance faisait partie du *Zeitgeist* de la Renaissance qui s'est penchée sur l'ornementation, la description et les détails sans chercher à transposer l'état affectif ou spirituel supposé être présent dans les tableaux religieux et tragiques bibliques et évangéliques et leurs protagonistes. Une tendance qui s'inscrit dans le contexte de détachement des concepts esthétiques religieux du Moyen-âge.

Mais l'élément crucial qui a contribué à changer l'image de l'Orient dans la peinture de la Renaissance tardive fut le changement radical qui a touché la relation de l'Europe avec l'Orient au milieu du quinzième siècle après l'apparition de l'Etat Ottoman sur la scène européenne après la chute de Constantinople. La lutte religieuse islamo-chrétienne s'est affaiblie au profit de la lutte économique-politique. Les Etats européens se concurrençaient pour établir des accords de paix avec l'Etat Ottoman dans le but de contrôler les centres de pouvoir commercial et les ports commerciaux de la Méditerranée. Les relations établies par les rois européens avec la Cour du Sultan Ottoman ont intensifié le cachet oriental dans l'art européen et permis de transférer plusieurs styles artistiques islamiques du monde ottoman vers l'Europe.

Ce changement s'est reflété dans la façon de peindre l'unité orientale dans l'art de la Renaissance durant la deuxième moitié du quinzième siècle et durant le seizième, et particulièrement après l'accord de paix signé par Venise en 1474 avec l'Etat Ottoman et la visite de Gentile Bellini à Constantinople en 1479-1480. L'artiste répondait à une invitation du Sultan Mehmed II connu pour son mécénat. Ainsi a commencé une ère nouvelle d'échanges culturels entre l'Italie et l'Orient islamique qui a influencé les deux parties. Elle a permis aussi de fournir une matière réaliste de-visu sur l'Orient, ses habitants, son environnement et sa nature. Les éléments artistiques orientaux ont intégré la structure de la toile artistique européenne avec cette nouvelle conception que nous retrouvons dans les œuvres de Caravage, Titien, et aussi dans celles de Véronèse et Le Tintoret comme extension des influences orientales à l'époque du Baroque.

La plus importante caractéristique de l'apparition du motif oriental dans les œuvres des artistes de l'époque fut le réalisme de la forme et la lisibilité dans la représentation des personnages, du style architectural, les costumes, les éléments de la nature, et dans l'ensemble des arts appliqués islamiques: le tapis, les armes, les bijoux et les accessoires de beauté. L'image du Musulam oriental est apparue aussi dans l'art du portrait (le Sultan Mehmed II par Bellini en 1480) et dans les tableaux illustrant les visites et les rencontres officielles entre les représentants du Palais de Topkapi et leurs homologues européens.

Les influences artistiques islamiques de cette époque étaient marquées par le cachet

ornemental et la tendance fragmentaire. Dans certains cas, elles apparaissaient comme des corps étrangers coupées de leurs origines, dans d'autres comme un élément décoratif sensé et habituel aux significations dans le rapprochement du monde plastique à la réalité géographique, historique et ethnique qui constitue le théâtre vivant de la légende ou du tableau religieux ou historique. L'Orientalisme dans ce sens est l'une des découvertes de la Renaissance, intégré dans l'art de la peinture avec les principes de réalisme, de la perspective, de la dissection, et des nouvelles études portant sur la couleur.⁽²⁹⁾

Cela nous amène d'un autre côté à parler des efforts déployés par l'Empereur mongol Jalaleddine Aboul-Foutouh Mohammed (1542-1605) dans le domaine de la peinture autorisant la reproduction de l'image et invitant en même temps les miniaturistes à suivre l'exemple des artistes occidentaux qu'il a invité en Inde. Il a supervisé en personne la création d'ateliers à cet effet à Accra et Delhi avec l'objectif d'avoir une production artistique qui regroupe l'art islamique et l'art occidental. Le plus important toutefois n'est pas dans ces choix mais plutôt dans les résultats apparus dans cette production artistique, c'est-à-dire dans la manière de joindre les styles artistiques apportés par les artistes occidentaux et les styles artistiques islamiques. C'est un syncrétisme artistique dans lequel on peint la nature selon les règles de la perspective et de l'ombre et la lumière à la manière occidentale, et on peint les êtres humains selon les règles de la peinture islamique. Le résultat fut catastrophique, non parce qu'on a fait preuve de diligence, mais parce qu'on a regroupé deux esthétiques contradictoires. On n'a pas produit une polémique nouvelle relative à l'interdiction ou la permission de reproduire des personnages mais une polémique artistique. Lorsqu'après un demi-siècle de la mort d'Akbar, les peintres Mohamed Zaman et Agutian ont contesté la pratique de la peinture selon les règles occidentales, ils ne se sont pas basés sur l'argutie fondamentaliste des *fékhis* mais sur de purs concepts esthétiques. Ils ont trouvé que ce style syncrétique constituait une grave erreur reflétant un profond déséquilibre du goût.

Le plus important c'est que la diligence d'Akbar n'a pas ouvert de nouveaux horizons dans la peinture islamique, mais bien au contraire. Après seulement cinquante ans, l'esthétique de l'art islamique a complètement disparu de l'Inde, selon les dires du critique Baba Douboulou qui considère que l'influence d'Akbar et ses successeurs sur ses voisins les rois d'Iran est derrière «la fin de l'épopée de la peinture islamique».⁽³⁰⁾

Nous pouvons déclarer en toute objectivité que ces influences mutuels entre les arts islamiques et ceux de la Renaissance ont été bénéfiques à la peinture de la Renaissance l'alimentant d'un nouveau vocabulaire qui l'a enrichie dans le domaine des beaux-arts, alors que de l'autre côté elles ont endommagé les arts islamiques en corrompant leur propre vision et signant le début de leur décadence. Cela est dû au fait que les artistes occidentaux ont soumis le vocabulaire oriental à leur vision esthétique et l'ont présenté dans ce contexte. De l'autre côté, les artistes de l'école islamique ont été attirés par les règles de la perspective de la matérialisation (anthropomorphisme) occidentaux

les incorporant dans leurs œuvres, en porte-à-faux avec la vision esthétique des arts islamiques. Il se trouve que cette tendance a coïncidé avec la chute du grand Etat islamique qui a commencé à perdre son prestige politique. Il semble que nous souffrions depuis, des conséquences de cette attraction envers les arts occidentaux bien qu'elles ne soient guère adaptées à l'esthétique arabe et orientale de manière générale.

Conclusion

Nous avons essayé dans cette étude de nous rapprocher des visions du monde propres à chaque civilisation. Nous avons observé sa présence dans les arts respectifs de la civilisation islamique et de la civilisation occidentale durant une même époque (du 14^{ème} au 16^{ème} s.). Nous avons vu que l'une considère l'être humain comme une infime partie dans le système universel, il s'y adapte et s'y intègre. L'autre civilisation considère l'être humain comme le maître de l'univers auquel se soumettent toutes les créatures et qui impose ses critères jusques aux mouvements des étoiles et des planètes. Une civilisation qui a essayé d'expliquer l'existence à travers une vision intégrale et globale de laquelle elle a dérivé les règles et les lois de cette existence, et une civilisation qui a imposé son rythme préétabli à tous les termes de l'existence. Une civilisation qui s'est liée avec l'éternité comme un état philosophique proposant dans ses arts d'éviter la délimitation spatio-temporelle et recherchant les absolus dans ces délimitations, et une civilisation qui a insisté pour mesurer le temps et l'espace avec précision et à partir d'un angle déterminé et délimité.

Nous en concluons que chacune de ces civilisations a été grande et a produit des chefs-d'œuvre dont témoigne l'histoire de l'art. Et malgré leur simultanéité, chacune a gradé sa propre vision esthétique complètement différente de l'autre et issue d'une pensée qui la représente et à travers laquelle elle présente ses arts. Il y a en cela une preuve claire qu'il est illégitime d'essayer de «globaliser» l'art.

En fin de compte, les différentes manières de représenter l'espace dans les arts islamiques, et les techniques de la perspective occidentale pour représenter l'espace durant la Renaissance ne sont que des styles différents, parmi plusieurs autres, que l'être humain a inventés pour projeter le monde visible sur le tableau peint afin de le placer dans un cadre qui reflète ses idées et ses rêves à travers ce carreau magique de l'œuvre d'art. Il convient de clore cette étude par les paroles de Michel Demitri: «Nous dessinons les choses et nous sommes incapables de leur donner un sens sans un cadre qui les regroupe et leur donne vie; chaque cadre doit indiquer l'espace et le temps, et c'est ainsi que toutes les choses sont peintes dans le temps - suffisamment - pour que nous sachions notre position, tels des anneaux traversés par notre regard sur l'arrière-plan d'un tableau qui dépasse les choses».

REFERENCES

- (1) George Santiana, *The Sense of Beauty*, traduit en arabe par Mohammed Mustapha Badaoui. Al-Maktaba Al-Engliziyya Al-Arabiyya, 1966. P. 123-124
- (2) Graham Collier: *Form, Space and Vision*. Englewood Cliffs, New Jersey 1974
- (3) Robert Goldwater, Marco Treffic: *Al-Fann wal Fannanoon*, traduit en arabe par Mustapha Jouini. Al-Hay'a Al-Amma Lilkitab, Cairo. 1976. P. 361
- (4) Graham Collier. Op. cit. pp. 75-77
- (5) Hubert Reed, *Al-Fann Al-Yaoum*, traduit en arabe par Mohammed Fethi, Georges Abda, Dar Al-Maaref, le Caire 1981; p. 77. Dolf Reisser, Bayn al-Fann wal Ilm, traduit en arabe par Salman Al-Wasiti, Dar Al-Mamoun, Baghdad 1986, p. 41. Robert M. Timros, *Al-Ilm Fi Mandhourih* Al-Jadid, traduit en arabe par Kamal Al-Khalaili, Alem Al-Maarifa, Conseil National pour la Culture, les Arts et les Lettres, Kuwait 1989, p. 55. Arnold Hauser, *Falsafat Tarikh Al-Fann*, Serie Al-Alf Kitab, Le Caire 1986, p. 53
- (6) Samir Sayegh, *al-Fann al-Islami, Qira'a Ta'ammouliyya fi Falsfatihi wa Khasa'isihi al-Jamaliyya* (L'art islamique, lecture contemplative dans sa philosophie et ses particularités esthétiques). Pp. 33, 155
- (7) Zinar Bitar, *Al-Istichraq fil Fann Arroumansi Al-Firansi*, Alim Al-Maarifa, Conseil National pour la Culture, les Arts et les Lettres; Janvier 1992; p. 204
- (8) Ezzeddine Ismail, *Al-Fann wal Ensan*, Dar Al-Qalam Beirout 1974, p. 73
- (9) Alexandre Papadoupoulo, *Attasouir fil Makhtoutat Al-Arabiyya*; Revue Founoun Arabiyya, n. 1; Dar Waset Linnachr, Royaume Uni, 1982 p. 17, 18
- (10) Afif Bahnassi, *Jamaliyyat Al-Fann Al-Arabi*, Alem Al-Maarifa, Conseil National pour la Culture, les Arts et les Lettres, Kuwait 1978. P. 69
- (11) Chaker Hassan Al Said, *Al-Ousoul Al-Hadhariyya wal Jamaliyya Lilkhatt Al-Arabi*, Ministère de la Culture et de l'Information, Baghdad 1988; p 31-33
- (12) Zinat Bitar, Op. Cit. p. 73
- (13) Yahya Waziri, *Al-Imara Al-Islamiyya wal Bi'a*. Alem Al-Maarifa, Conseil National pour la Culture, les Arts et les Lettres, Kuwait. 2004. Pp.214-215
- (14) Afif Bahnassi, Op. Cit. P. 46
- (15) Lionello Venturi, *Kaifa Tafham Attasouir*, trad. Arabe par Mohammed Ezzat Sadok. Dar Alkitab Al-Arabi. Le Caire, 1967. P. 54
- (16) Louis Awadh, *Thaourat Al-Fikr fi Asr Annahdha Al-Ouroubbiyya*. Mouassasat Al-Ahram; Le Caire 1987
- (17) Roger Garaudy, *Waki'iyya Bila Dhifaf*; trad. Arabe par Halim Thomson. Dar Al-Kitab Al-Arabi Littibaa Wannachr; pp.31-32

- (18) Amira Helmi Matar, *Al-Qiyam wal Hadharah*. Madbouli p. 71-72
- (19) Suzi Gablik, *Progress in Art*. Thames and Hudson. London 1975. P. 49
- (20) David H. Durst, *Attamathol fi Asr Annahdha wa Asr Al-Baroque wal Ouloum*. Trad. Arabe par Ahmed Ridha. Diogene. N. 84. Janvier 1985. Pp. 58-63
- (21) Ezzeddine Ismail, Afif Bahnassi, Robert Goldwater. Op. Cit.
- (22) Said Taoufik, *Al-Khebra Al-Jamaliyyah*. Al-Mouassassah Al-Jami'iyya. Beirut 1992. P. 227
- (23) Assaad Ourabi, *Al-Itar Fillaouha Attachkiliyya*. Revue Founoun Arabiyya. N. 1 Dar Wasit; Royaume Uni 1982. P. 25. Roger Garaudy et Robert Goldwater, op. cit.
- (24) Herbert Reed, *Ma'ana Al-Fann* p. 151. Ramses Younan, Mouhit Al-Founoun, Le Caire 1970 p. 135
- (25) Lionello Venturi. Op. cit. p. 22
- (26) Assaad Ourabi, Robert Goldwater, Herbert Reed. Op. cit
- (27) Bernard Meyers, *Al-Founoun Attachkiliyya wa Kaifa Tatathawakaha*, p.317-318
- (28) Thomas Monroe, *Attatouar Fil Founoun*. Vol. 2. Trad. arabe par Mohamed Ali Abou-Dorrah et Al. Al-Hay'a Al-Misriyya Al-Amma Lilkitab. P. 210
- (29) Amal Nasr, *Jamaliyyat Al-Founoun Al-Charkiyyah*. Afak Al-Fann Attachkili. Egypte 2007. P. 65
- (30) Samir Sayegh. Op. cit. p. 148

L'Orientalisme et l'identité de l'art arabo-islamique

Prof. Moulim Laroussi

Durant toute notre histoire moderne et contemporaine, l'artiste arabomusulman n'a pu se défaire des stratagèmes de l'orientalisme et des pièges qu'il tend : même quand l'artiste ou le critique ne cautionne pas une position orientaliste donnée, il reprend une autre thèse orientaliste. Ces idées reviennent lorsque nous interrogeons un moment important de l'histoire artistique arabe, en l'occurrence le refus de toute représentation pour l'abstraction. En effet, alors que certains artistes justifient leur exclusion de la représentation, refusant ainsi l'image que le colonialisme, à la suite des thèses orientalistes, a toujours accolée aux Arabes, les défenseurs de la représentation soutiennent l'idée qu'il est d'abord nécessaire de se réappropriier l'image que l'on a perdue, pour commencer ensuite à dresser un profil différent dans la lutte avec l'autre.

L'une et l'autre position ignorent que leurs attitudes sont inspirées d'un orientalisme quelconque. Cela est dû au fait que l'Orientalisme pictural constitue la tendance ayant dominé dans la relation entre l'Occident et l'Orient au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème}. À cet égard, le Maghreb arabe en général, et le Maroc en particulier, s'est taillé la part du lion en termes de séjours et de visites réalisées par les principales figures de l'Orientalisme. Après la visite d'Eugène Delacroix à Tanger et Meknès au cours d'une visite diplomatique en 1840, les plus passionnés par l'Orient parmi les orientalistes ont continué à visiter ce pays. Les orientalistes se sont tournés vers le Maroc parce qu'ils pensaient que c'était le seul pays qui n'ait pas été « souillé » par la culture ottomane, selon leur terme ; d'après eux, le Maroc est resté une terre tendre et sauvage à l'état brut : « Les habits blancs et les cavaliers à moitié nus, il n'y a rien dans l'antiquité grecque qui en égale la beauté (...). Ils sont plus près de la nature de mille manières, leurs habits, la forme de leurs chaussures. La beauté s'unit à tout ce qu'ils font » ⁽¹⁾, écrit Delacroix à l'un de ses amis. Ces allusions et ces remarques enthousiastes venant d'une grande personnalité ont été, pour un grand nombre de peintres fascinés par l'exotisme, une motivation et même une invitation à visiter le Maroc.

C'est ainsi que s'y sont rendus respectivement l'Italien Stefano ..., l'Espagnol

Fortuny, l'Anglais Brabazon, le Néerlandais David Roberts, l'Américain Tiffany et le Russe Pawel ainsi qu'un bon nombre de Français dont, Planchard, Horace Vernet, Rigneu, Benjamin Constant et l'orientaliste le plus attaché au Maroc, Alfred Dehodencq qui s'est installé dans la ville andalouse de Cadix afin de pouvoir se déplacer aisément à Tanger et Essaouira.

À première vue, cet intérêt prononcé pour le Maroc est incompréhensible, car rien dans ce pays ne concordait avec les valeurs européennes de l'époque, celles de la révolution française rayonnante en particulier. Le Maroc était en effet considéré comme un pays marqué par une intolérance et une violence sans égal dans l'Occident chrétien : dans les récits des voyageurs européens, les gouverneurs de ce pays sont décrits comme des sanguinaires. L'Algérie était alors déjà colonisée et les préparatifs pour occuper la Tunisie, et après elle le Maroc, étaient en cours.

Les artistes modernistes au Maghreb arabe percevaient les opinions susmentionnées de Delacroix comme une offense à leur civilisation et à leur culture séculaires : ils trouvaient dans les thèmes traités par les écrivains, les voyageurs et les artistes orientalistes des arguments justifiant leur hostilité à ces positions et cette orientation intellectuelle. L'exemple du grand romancier français Gustave Flaubert et son roman *Jéricho* : « ... ». Nous ne savons pas où Flaubert a vu ces images ni s'il s'est demandé si tels spectacles existaient en Europe au 19^{ème} siècle. De toute façon, il nous présente un monde sanguinaire et violent. S'ajoute à cette violence un refus de la peinture et une hostilité totale de toute image.

Pourquoi tout cela ? « La vie et la mentalité musulmanes sont trop attachées, comme tout le monde le sait, aux préceptes religieux, et le Maghrébin se réfère sans cesse au livre du prophète pour distinguer le bien et le mal (...). L'art, comme le reste, est soumis à ses déterminants religieux. Il croule, depuis l'hégire, sous le poids de l'interdit qui détermine ses limites et empêche son essor », affirme Bernard Saint-Aignan⁽²⁾.

C'est l'idée la plus répandue. Il est curieux qu'elle ait été admise par les Arabes et qu'elle constitue l'image définitive qu'ils se font d'eux-mêmes. L'image est donc celle de la rigueur, de la cruauté, de l'idiotie quasi biologique que traduit leur hostilité à l'image. Toutefois, heureusement qu'il existe des orientalistes et des chercheurs objectifs qui ont soulevé des questions permettant de réactualiser le sujet, même si par ailleurs ils n'ont pas corrigé l'erreur de façon définitive. Nous ne nous arrêterons pas évidemment sur les idées racistes, ou peu s'en faut, qui insistent sur la rigueur et la cruauté, car ce sont des idées qui remontent aux croisades et demeurent ancrées dans la pensée européenne même la plus évoluée. Mais nous nous limiterons au sujet de l'image et de la peinture qui, à elles deux, constituent l'objet de ce colloque. À ce propos, niant le rapport entre l'interdiction de l'image avec l'islam et ses textes fondateurs, Oleg Grabar déclare : « À un certain moment, vers le 8^{ème} siècle de notre ère, il y eut dans la tradition islamique

dominante alors une contestation de l'image et de la représentation dans l'art qui était jusque là inconnue »⁽³⁾.

Grabar reviendra sur cette idée pour la confirmer lors de la présentation du livre que Valérie Gonzales a consacré à un aspect de l'art islamique, publié en 2003. « Nous nous heurtons » affirme-t-il, « à une contradiction entre les sources doctrinales et les mœurs sociétales au sujet de la peinture en islam. De ce fait, l'hostilité envers l'image dans le monde musulman et l'exclusion de la représentation des êtres vivants fait partie des mœurs générales des sociétés, dont nous ne trouvons aucune trace dans les sources religieuses les plus authentiques. Ce sujet a fait couler beaucoup d'encre jusqu'en 1980, puis il a été tu dans les dernières décennies comme s'il y avait eu un consensus sur la position de l'islam quant à la peinture et à la représentation. Nous reconnaissons en effet qu'il y avait beaucoup d'arbitraire et un point de vue imposé de la part d'un monde extérieur familier avec l'image. Cela est visible dans le nombre d'études réservées au sujet de l'interdiction tout seul. »⁽⁴⁾

Évidemment, cette position se démarque de tous les autres points de vue orientalistes. Même si Grabar n'évoque cette question que de façon allusive, il s'agit chez l'Occidental d'une attitude qui n'hésite pas à étendre le triomphe militaire à la culture, à la pensée et à l'art. Jusqu'à aujourd'hui, l'Occident se définit à travers le concept de renaissance. En plus, nous savons tous que la Renaissance est fondée, sur le plan scientifique et culturel, sur l'idéologie de la Reconquista, qui a été utilisée par le Vatican pour désigner la reconquête de l'Andalousie. Par ailleurs, il est connu de tous que la reconquête de l'Andalousie⁽⁵⁾, comme il plaît aux historiens de la désigner, a concordé avec la colonisation, et non la découverte, de l'Amérique et de l'Afrique, et qu'elle a inauguré une sombre époque de l'histoire de l'Humanité, à savoir « le colonialisme ».

Le concept de colonialisme a nécessité la redéfinition des espaces culturels, religieux, géographiques et historiques. Du coup, l'Occident a été obligé de renommer les choses, les peuples et les époques de l'histoire. Ces dénominations fondées sur des croyances religieuses, raciales et pseudo-scientifiques n'ont pas été revues jusqu'à aujourd'hui. Par conséquent, tous ce qui est connu des Arabes, car il s'agit bien plus d'Arabes que de Musulams, est le résultat de cette idée. L'Occident a mis tous les autres et parmi eux les Arabes et les Musulams au ban de l'histoire et a commencé depuis lors à réécrire l'histoire de l'humanité entière. À partir de quoi ? À partir de sa doctrine comme je l'ai dit plus haut.

C'est de cette manière qu'il a exclu toute l'humanité de l'histoire de l'art. L'humanité a été divisée en civilisations connaissant l'écriture, que l'on désigne par l'Orient, et en civilisation qui y sont étrangères, désignées par peuplades primitives, alors que le pouvoir de l'écriture, de l'image et de la culture noble a été attribué à l'Europe. L'Orient renvoyait alors à la Chine, au Japon et à une grande partie de l'Afrique. De même il pouvait se

limiter au monde arabe auquel s'ajoutent la Turquie et la Perse. C'est cette image que l'on commençait à avoir du monde arabe à partir de 1492, date de la chute de Grenade.

En matière d'art, le nom du monde arabe a donc été lié à l'hostilité envers l'image, car les voyageurs et les chercheurs, qui seront considérés après coup comme les orientalistes, n'ont point trouvé d'icônes dans les mosquées comme c'est le cas dans leurs églises. Cette position, qui n'a rien de scientifique, a été étoffée et s'est érigée en pensée à part entière motivant les chercheurs et innervant les recherches qui vont se multiplier ainsi que le souligne Grabar. Cette pensée, que nous appelons « Orientalisme » de nos jours, a essayé d'argumenter la thèse de l'hostilité des Musulmans à l'image et a accusé l'islam d'être la religion de l'interdit par excellence, religion fondée sur la répression des désirs la concupiscence et de la création. Les chercheurs se sont alors évertués pour trouver les hadiths pouvant conforter leurs thèses sans pour autant faire l'effort de vérifier si les sources de ces hadiths sont authentiques ou faibles.

C'est là que se distingue la position d'Oleg Grabar, même si elle demeure peu incisive : il affirme que la question de l'image en Islam ainsi que la question du refus a cessé d'être débattue vers 1980. J'ignore s'il faut accorder quelque crédit à ces propos, car lors de l'important colloque qui eut lieu à Aix-en-Provence⁽⁶⁾ en France et auquel j'ai moi-même participé, cette position est restée inchangée. Si les spécialistes actuels de la civilisation arabomusulmane qui ne partagent pas les mêmes convictions idéologiques et doctrinales que leurs prédécesseurs orientalistes ont présenté une vision de l'humanité reposant sur le progrès scientifique et l'avancement des idées et des croyances, ils ont été incapables de se défaire de l'héritage orientaliste. Il y a chez eux une espèce de paresse intellectuelle ou, disons, une confiance dans l'héritage qui les fait redire ce que leurs prédécesseurs ont déjà dit sans recul. Faut-il leur en vouloir ?

Deux réponses sont possibles :

La première concerne ces générations de chercheurs qui refusent l'étiquette d'orientalistes et lui préfèrent celle de spécialistes. Cette catégorie de chercheurs a la responsabilité de ne pas accorder l'intérêt nécessaire à cette problématique comme l'ont fait leurs confrères spécialisés dans l'Extrême-Orient. Nous savons en effet que les civilisations asiatiques ont été intégrées à l'histoire de l'art comme l'a été l'art nègre, mais l'art islamique en a été exclu.

La seconde part de responsabilité est imputable aux chercheurs arabes qui ont repris les recherches occidentales sans aucun recul critique. Il y a certainement une réponse claire à ce reproche selon laquelle les structures de recherche dans ce domaine n'existent pas, ainsi que d'autres arguments qui ne sont pas entièrement faux. Nous espérons qu'à l'issue de ce colloque nous trouverons une solution à cela.

Notre problème aujourd'hui dépend de deux facteurs : le premier consiste à faire

en sorte que la mentalité arabe cesse d'intérioriser l'image que l'Orientalisme a forgée d'elle, et le second consiste à intégrer la peinture et l'art arabe dans l'histoire mondiale de l'art de façon rationnelle. La première voie est en quelque sorte liée à la seconde ; car, si nous sommes parvenus à frayer un chemin à l'art arabe à l'intérieur du contexte artistique universel, il ne restera alors qu'à faire la promotion de cette orientation intellectuelle via les médias modernes. Du coup, si nous voulons nous défaire du complexe d'infériorité historique dans le domaine de l'art, il nous faudra relire notre histoire dans une optique archéologique loin de tout enfermement doctrinal et de toute idéologie coloniale.

Pour réaliser une telle analyse, il est d'abord nécessaire de reconnaître quelque chose de fondamental : il n'existe pas de peuple ni de civilisation qui ne produise d'images, d'abord pour se vanter et ensuite pour sacraliser ce qui peut l'être, quelle que soit sa puissance. Les images et les moyens peuvent différer, mais l'histoire nous apprend que l'humanité a toujours eu un rapport avec l'image : elle sert tantôt à sanctifier, tantôt à se vanter et à glorifier, tantôt pour le plaisir. Autrement dit, dans l'histoire des peuples, l'image est passée de la prière à la glorification de l'homme à partir du réel pour atteindre le plaisir de la contemplation.

À partir de cette loi, il nous est possible d'interroger l'histoire de l'image chez les Arabes afin de cerner ces étapes. Il faudra éviter de tomber dans le piège de la position orientaliste qui présente l'Arabe et le Musulman comme des êtres venus au monde avec l'hégire. Il nous faudra interroger l'histoire des Arabes à partir des images enfouies sous terre et analyser leur rapport avec ces images ainsi que leur raison d'être. Est-ce pour la prière, pour la contemplation ou alors pour la glorification de soi ? Si, en évoquant son histoire iconographique, l'Occident nous renvoie aux Grecs et aux Romains, pourquoi alors l'historien de l'art arabe ne remonte-t-il pas à Hadrumète ... et à la civilisation nabatéenne ? Pourquoi les Arabes ne recourent-ils pas aux fouilles archéologiques pour déterrer leur histoire enfouie sous terre au Yémen, en Arabie Saoudite, à Oman, aux Émirats Arabes, au Qatar et au Bahreïn ? De telles recherches archéologiques sont rares. En nous assurant du fait que les Arabes, au même titre que toute l'humanité, ont eu recours à l'image pour des raisons culturelles comme les Hindous, les Chinois, les Perses, les Grecs et les Romains ainsi que tous les autres peuples environnants, il nous faudra passer à l'étape suivante de l'histoire humaine qui est celle du monothéisme. À ce stade, nous nous arrêterons sur les textes avant d'examiner l'image.

Il ne sera pas possible alors d'éviter d'interroger les textes sacrés. Quel est le point de vue du Coran et des Évangiles quant à cette question ? S'il n'existe pas de texte clair dans le Coran, la Torah, au contraire, interdit fermement l'image. En effet, selon le livre de l'Exode (20 ; 4), Yahvé met Moïse en garde contre la peinture et ses conséquences en disant : « Tu ne te feras pas d'idole, ni rien qui ait la forme de ce qui se trouve au ciel là-haut, sur terre ici-bas », lui rappelant la damnation qui pourrait s'ensuivre. Car Yahvé est

un dieu jaloux qui ne supporte pas qu'un autre que lui soit adoré.

Dans le texte coranique, Dieu est sanctifié à un point tel qu'il est imperceptible pour l'œil et la raison. En effet, Dieu dans le Coran est différent de Yahvé qui, dans la Bible, est capable de rendre visite à Abraham et demande de l'eau pour se laver les pieds et se reposer. Plus encore, il mangera du rôti de veau chez son hôte. Dans le Coran, Dieu est un concept abstrait que nul peintre ne peut représenter dans une quelconque matière. C'est pour cette raison qu'il n'y a pas eu de crainte de la représentation et que le texte n'insiste pas sur cette interdiction. D'où vient alors cette interdiction prétendue ? Dans le collectif consacré à l'image dans le monde arabe par l'IEMAM, Marianne Baruccand affirme : « Il est évident que le Coran ne s'intéresse point à l'industrie de l'image ou à la représentation des êtres, mais il interdit fermement l'idolâtrie » ⁽⁷⁾.

Cela confirme la thèse que nous avons avancée selon laquelle l'interdiction, si tant est qu'elle ait existé, a été amplifiée expressément. Si l'image est interdite par le judaïsme ainsi que le dit la Torah, il doit en être de même dans le christianisme puisque celui-ci est une lecture du judaïsme selon l'Église. En effet, les premières sources du christianisme interdisent l'image et sa diffusion dans les chapelles. C'est ce que confirme l'histoire toute récente, car qu'est-ce que la controverse byzantine, si ce n'est la querelle des clercs de l'Église au sujet de la légitimité de l'utilisation de l'icône au sein même de l'Église. Il est curieux que cette querelle violente, qui a conduit au schisme, concorde avec l'événement signalé par Oleg Grabar concernant la mutation de la position éthique de l'islam quant à la peinture.

A l'issue de cette querelle chrétienne, survenue au cours du 8ème siècle, les détracteurs de l'image revenaient au texte du livre de la Genèse que j'ai signalé plus haut. Ils préféreraient, en effet, inscrire les initiales du Christ au lieu de pendre son image sur les murs des églises. Ils voulaient donc remplacer l'image par la calligraphie. C'est exactement ce que leurs voisins et ennemis arabes ont fait. Mais, si l'Église s'est fondée sur un texte biblique, sur quoi les Musulams se sont-ils fondés ? Cette question, posée à ce stade de la recherche, n'est pas innocente, car qu'est-ce qui justifierait sa coïncidence avec la controverse byzantine ? D'un autre côté, quelle est la signification de notre interrogation sur l'attitude des Musulams, comme s'il n'en existait qu'une ?

Ces questions n'ont pas été posées par l'Orientalisme qui ne cesse de rabâcher la thèse de l'interdiction. En admettant que l'image est interdite dans le monde musulman ou en terre d'islam, de quelle partie du monde musulman parle-t-on ? L'islam chiite interdit-il l'image ? Où faudra-t-il classer toutes ces peintures et ces miniatures qui meublent les bibliothèques mondiales, notamment celles du monde occidental ? Il semble que la position chiite n'est pas différente de la position des catholiques qui ont justifié le recours à l'image dans les chapelles. Plus encore, le texte explicite interdisant l'image ne paraîtra que vers 720 de notre ère et émanera d'une autorité politique et non religieuse. En effet,

cette année et avant le déclenchement de la controverse byzantine autour de l'image, le calife Omeyyade, Yazid Ibn Omar a signé un édit interdisant l'utilisation de l'image dans les mosquées, les églises ainsi que tous les lieux de culte.

Cela signifie que la chose s'est vue dans les mosquées. Ne parlons pas des synagogues juives où l'image est naturellement interdite. Il est intéressant à ce stade de se demander si les images se sont vues dans les mosquées et dans quelle fin. Les prières en islam requièrent-elles des moyens d'explicitation pour que les imams recourent à l'image ? Et puis, quel est l'intérêt de l'interdiction de l'image dans les mosquées au même titre que dans les églises ? Quel lien existe-t-il entre les deux ?

Pour comprendre cette question du point de vue de l'autorité politique musulmane, il faudrait interroger les fonctions de l'image chez les chrétiens dont la pratique à ce sujet a été reliée à celle des Musulmans. Les peintures utilisées racontaient la vie du Christ et sa passion. Ces images devaient susciter la compassion des gens pour attendrir leurs cœurs et les remplir de terreur et de culpabilité devant ce que l'homme a fait de celui que l'Église qualifie de fils de Dieu. Où en est l'équivalent dans notre religion ? Quel est l'événement comparable qui susciterait l'interdiction de l'image dans les mosquées ?

L'événement qui s'en rapproche est la disgrâce de Ahl al-Bayt auprès des Omeyyades. C'est probablement l'événement important que les chiites utilisaient dans leur propagande contre le pouvoir omeyyade et que l'Orientalisme a négligé, sachant que le monde chiite n'a pas connu l'interdiction de l'image. En témoigne le modèle des Fatimides. Cet événement a coïncidé, comme tout le monde sait, avec l'époque de la compilation des hadiths, ce qui a permis de glisser un nombre faramineux de hadiths forgés et particulièrement inquiétants concernant cette question.

Mais à quelque chose malheur est bon. L'interdiction de l'image dans les lieux de culte n'a pas empêché son développement comme pratique non religieuse. À commencer par le calife auteur de l'édit de l'interdiction, personne ne s'est arrêté à produire des images de la vie : ils ont seulement évité de représenter le religieux et le sacré. Les chiites ont en effet continué à représenter Ali et ses proches. Ils ont même représenté le prophète, ses compagnons, Al-Bourak, les anges, etc. Cette peinture dont l'Occident se vante existe donc en terre d'islam. Pourquoi alors les orientalistes et leurs disciples, arabes et non arabes (Ajm) ne l'ont-ils pas signalé ?

Mais le fait le plus important qui s'ajoute à cette interdiction est la tendance du peintre arabe, non pas le musulman dans l'absolu, à peindre la vie terrestre. Plus encore, il a fondé des écoles de peinture qui n'ont aucun rapport avec ce que l'on appelle miniature. En effet, celui qui observe les travaux de Yahya Al-Wasti ne peut omettre de parler d'œuvres d'art à part entière quand bien même elles seraient consignées dans des livres. Cette idée n'est pas de moi mais elle émane d'un spécialiste de la peinture arabe, Ettinghausen, dans son fameux livre « La peinture arabe ». Donc, contrairement à la thèse

prétendue par l'Orientalisme selon laquelle l'artiste arabe s'est orienté vers la calligraphie et le décor lorsqu'il s'est heurté à l'interdit, nous remarquons qu'il a pris une nouvelle orientation picturale qui sera à la base de l'art de la Renaissance européenne.

La lecture objective de l'histoire de l'art et de l'image en général confirme le fait que l'ère chrétienne, c'est-à-dire l'époque qui va de la controverse byzantine à la Renaissance italienne, n'a pas apporté grand-chose du fait qu'elle est enfermée dans les textes religieux. Tout ce dont l'art européen se vante se limite aux travaux réalisés par le grand artiste italien Giotto et probablement son maître, Cimabue. Le génie de Giotto réside, d'après les historiens de l'art, dans le fait qu'il a ramené le clergé, et même la Vierge et l'enfant, à leur condition d'hommes. Autrement dit, il a inauguré l'art réaliste et non l'art inspiré des textes religieux. C'est exactement ce que l'expérience de l'art arabe a réalisé comme en témoignent les écoles de Bagdad, du Cham et d'Andalousie. Par ailleurs, quand nous savons que Al-Wasti est contemporain de Giotto, il est impossible de ne pas admettre que son école n'a pas exercé une influence sur celle de Florence ainsi que sur ses pionniers qui voulaient se débarrasser des règles byzantines en peinture.

Si nous admettons cela, nous admettons facilement l'idée que l'art arabe a contribué à l'art universel au même titre que la philosophie, les sciences naturelles, la chimie, la mécanique arabe et d'autres métiers et connaissances. Notre problème est que l'art n'était pas au centre des occupations des penseurs et des philosophes arabes contemporains, ce qui l'a abandonné au pillage orientaliste.

NOTES :

- 1- Philippe Julian, *Les Orientalistes*, Office du livre, Fribourg, Suisse, 1977.
- 2- B.S/Aignan, *La Renaissance de l'art islamique*, PEFA, Casablanca, 1954.
- 3- Oleg Grabar, *La Formation de l'art islamique*, Flammarion, Paris, 1985, p 13.
- 4- V. Gonzales, *Le Piège de Salomon*, Albin Michel, Paris, 2002, p.12-13.
- 5- Nous disons cela car personne ne pourrait affirmer que la terre d'Andalousie était sous l'autorité de l'Église avant que les Musulmans ne s'y installent.
- 6- *L'image dans le Monde arabe*, IREMAM-CNRS, Paris, 199.
- 7- Marianne Baruccand, *Les fonctions de l'image dans les sociétés islamiques*.

Troisième Partie

Divergence de points de vue: œuvre personnelle ou quête d'identité?

Divergence de points de vue: œuvre personnelle ou quête d'identité? *Dr. Emna Nsiri*

Rétrécissement de l'espoir et penchant réfractaire. *Ismail Abdallah*

Divergence de points de vue: œuvre personnelle ou quête d'identité ?

Dr. Emma Nsiri

Jusqu'à nos jours, l'artiste plasticien arabe n'a pas tranché nombre de questions évoquées depuis la moitié du siècle précédent, questions en rapport avec le patrimoine (local) et l'acquis artistique contemporain, occidental, si l'expression convient. De même, n'ont pas été tranchées la question des arts islamiques, celle de la structure esthétique islamique et leur pérennité dans le processus du devenir/évolution du produit artistique arabe, l'importance de ce produit et l'intérêt des travaux réalisés par les plasticiens arabes à travers ces problématiques.

C'est là, la situation de la culture arabe qui ne cesse de proposer des distinctions et des intitulés, divers, gravitant autour des deux notions de l'authentique et du contemporain. En corollaire, ces questions, ainsi que d'autres, ont généré ce qui peut paraître comme une divergence de points de vue, que ce soit dans la production des critiques d'art et des esthètes ou alors au niveau de la pratique artistique des plasticiens arabes. Certains artistes croient, en effet, en l'importance d'une approche ouverte de la question, ainsi qu'en une liberté de pensée que n'accable pas l'autocensure (la censure), et même sans références dévouées, d'autant plus que les générations un tant soit peu arriérées sont inscrites dans la modernité avec tous ses fondements et ses postulats. Dans sa fondation, en effet, cette modernité a cherché à abandonner les positions anciennes, quelles qu'elles soient... De là sont nés les courants postmodernistes qui vont saper avec davantage de virulence tous les modèles théoriques et esthétiques en les qualifiant de classicismes.

Par ailleurs, la thèse de ces artistes est que l'évolution de l'art est fonction des contextes culturel, historique, socio-économique et religieux. La complexité de ces systèmes a eu pour conséquence la convergence des cultures dans la scène internationale. Du coup, depuis les débuts du siècle précédent, le patrimoine islamique s'est adapté à la production artistique mondiale et a été investi de plusieurs façons si bien qu'il est difficile de considérer l'héritage islamique comme un tout autonome. De même, il est impensable de négliger le fait, logique, que l'art arabe est la résultante de la vision de l'artiste, de ses compétences, influencées aussi bien par l'environnement local qu'extérieur,

dans la mesure où son expérience est une espèce de dialogue continu mobilisant tant les ancrages culturels de l'artiste et ses origines qui se transmettent de génération en génération, que la culture de l'autre à laquelle il a accès, et qui est même partie intégrante de son identité culturelle. Et ce, d'autant plus que l'Académie arabe est imprégnée des méthodes occidentales (ce thème a été largement débattu dans les recherches arabes en critique d'art).

De ce fait, il est actuellement difficile de croire à une aliénation possible de l'artiste à l'intérieur des deux mondes : le monde arabomusulman et le monde occidental, car sa formation culturelle-esthétique est devenue un brassage de beaucoup d'éléments impliquant les deux mondes. Nous avons d'ailleurs vu comment certaines périodes de l'histoire, caractérisées par une atmosphère intellectuelle ouverte et universaliste, ont permis l'interpénétration. Cette fusion a été favorisée par le mouvement de l'orientalisme, la curiosité visant à dévoiler l'artiste et la volonté de réaliser une révolution totale dans les formes traditionnelles ambiantes. Ce phénomène a clairement pris forme pendant la première moitié du siècle précédent. Ainsi, les tendances contemporaines se sont-elles multipliées qui ont tiré profit de l'art en Chine, au Japon et en Extrême-Orient, dans les pays musulmans, dans les régions primitives, en Afrique et également en Occident... Comment alors l'artiste plasticien arabe travaillera-t-il isolé des tendances ambiantes et se référera-t-il à un modèle unique ? D'autant que l'artiste est, de nos jours, (inscrit dans la mondialisation) influencé par toutes les manifestations de la culture universelle... et a accès à tous les outils et moyens dont dispose tout artiste à l'autre bout du monde, ainsi qu'à l'évolution rapide de la technologie de la communication et de médias visuels ; car des techniques nouvelles ont été intégrées aux domaines de l'art plastique. Cette question a préoccupé nombre de photographes aussi bien locaux qu'étrangers et a incité à davantage de travail sur le plan technique en négligeant, ou peu s'en faut, les choix cognitifs et esthétiques de l'artiste.

L'autre tendance a, en revanche, une vision contraire et prend le parti de l'esthétique et des arts islamiques. Elle travaille sur les mêmes systèmes intellectuels et artistiques en essayant d'inventer une approche contemporaine qui rejette la dépendance et cherche la créativité et ce, en interrogeant le patrimoine pictural à l'intérieur de systèmes nouveaux. Dans sa recherche, cette tendance se fonde à la fois sur la forme et la vision, c'est-à-dire qu'elle réactualise l'esthétique islamique de référence, qui a été produite par des systèmes de pensée élaborés pendant des périodes successives, et repose sur les conceptions du penseur et de l'artiste musulman, notamment au sujet de la théorie de l'émanation. Selon cette théorie, qui a été revisitée par les philosophes musulmans, notamment Al-Kindi, Al-Fârâbî, Ibn Rochd (Averroès), Ibn Sina (Avicenne) et les soufis afin qu'elle soit conforme avec le credo musulman, Dieu est l'origine de l'émanation. Il est également l'origine de l'univers dont le devenir dépend de Lui, car Il en est la cause et l'univers est l'une des manifestations de Sa perfection. À travers la théorie de l'émanation, les

philosophes musulmans susmentionnés ont abouti au résultat que l'humain, archétype de cet enchaînement, est le pôle central de l'existence matérielle et rationnelle à la fois. Ils ont également décelé les dispositions de l'émanation ainsi que le rôle de Dieu dans l'équilibre de la vie.

Cette vision (abstraite) métaphysique de l'existence a été par la suite étendue par Ikhwan As-Safa (la Fratrie des Purs). Ces derniers l'ont rattachée au concept de création et ont réservé à la relation entre la créativité et la création, ainsi qu'à la diversité qui en résulte, une place de choix dans leur philosophie. Les soufis y ont ensuite intégré plusieurs changements d'ordre esthétique se rapportant à la perfection, la diversité ainsi que la multiplicité des étants, l'unicité de l'essence, la richesse des images dans l'univers et bien d'autres idées.

De même, l'esthétique islamique a été fondée sur une condition inhérente reliant la perfection et la beauté et déterminant leurs natures respectives. La première est, en effet, de l'ordre de l'absolu et la seconde conditionnée par la matière, le sensible, mais peut être sublimée dans le divin. La perfection a été également déclinée en intellectuelle, spirituelle, axiologique, sociologique et artistique. Chez les soufis, la perfection artistique est rattachée à l'acte de création réalisé par l'homme, c'est-à-dire à l'acte incluant l'imitation, l'imagination et le détachement du monde des sens. Elle est aussi en rapport avec l'influence esthétique produite sur le récepteur de l'œuvre artistique. La perfection génère par ailleurs une sensation de soulagement et de bonheur.

Dans la même perspective, ils croient en la nécessaire relation de l'art avec la vertu. Ils se sont aussi intéressés aux concepts de beauté et de majesté divines.

C'est pour cette raison que s'est répandue la théorie de la beauté relative de l'étant et de l'homme. Partant, il est important d'être attentif à la beauté latente (l'essentiel), plus qu'à la beauté patente (le sensible).

Ainsi, la pensée esthétique islamique qui a été formulée à partir de sources philosophiques diverses reflète-t-elle la forte présence du contenu doctrinal, notamment en ce qui concerne l'unicité de l'existence, laquelle est passée symboliquement à l'image artistique visuelle. De ce fait, cette esthétique s'est matérialisée dans plusieurs valeurs et concepts artistiques tels que l'abstraction, la symbolisation, l'harmonie, le raffinement, la pureté et la grâce.

À ce propos, des artistes et des critiques d'arts arabes, en l'occurrence Afif Al Bahnassi et Samir Assayegh, relèvent que la nature des arts islamiques a imposé que le moi de l'artiste se résorbe dans la présence collective au profit de l'œuvre d'art considérée comme un témoignage de la créativité du Créateur, ainsi qu'un signe de reconnaissance de la manifestation du beau dans l'absolu dans certains aspects de l'existence matérielle. Car, comme il est le cas dans les voies soufies (tariqa), la pratique artistique repose sur

l'amour et la négation de soi, étant donné que l'expérience de la création est élan vers le Beau (Dieu), une louange et un témoignage de Son royaume. Aussi, l'artiste s'efface-t-il au profit de l'art.

Expériences personnelles ou performance collective ?

Dans une entretien télévisé, l'artiste et critique d'art Samir Essayegh remarque qu'il est difficile de réduire les théories esthétiques et artistiques contemporaines au système esthétique occidental ; car il faut bien admettre l'existence d'une théorie orientale de l'art qui traduit les différents rapports de l'artiste oriental, et probablement l'artiste musulman en particulier, avec son monde intérieur et le monde extérieur. Partant, il doit bien y avoir, sur cette région du globe, les expressions artistiques qui la singularisent.

Cette idée et bien que d'autres sont perçues par Samir Essayegh de la même manière, autant dans ses travaux théoriques que dans sa pratique artistique. Par ailleurs, il prend le graphème pour élément de base, sur lequel repose la composition de ses tableaux, à l'intérieur d'espaces qui semblent se décomposer puis se mouvoir sous un aspect synthétique afin qu'ils (les espaces) reprennent leur forme et leur équilibre à l'intérieur de la surface de travail. Les textes calligraphiés se forment, en effet, chez cet artiste à partir de l'harmonie des espaces géométriques et du flux graphique en plus du jeu chromatique d'une surface à l'autre, et dont émanent le dynamisme et la vivacité des œuvres.

Bien qu'ayant employé la calligraphie, ce langage pictural n'est pas proche de celui de Dhia Azzaoui, cet autre artiste plasticien qui, pour un bon moment, a consacré, dans une unité organique, la beauté du graphème par ses mouvements suggérant la vie humaine ainsi que des ombres auxquelles succèdent des couleurs et quelques motifs décoratifs mêlés au graphème. Ce langage, que l'artiste Azzaoui a pu construire avec habileté et conscience théorique, tient également à ses lectures approfondies dans le patrimoine, la philosophie, l'histoire et la littérature arabomusulmane... ; ce langage a donc enrichi le professionnel arabe et s'est érigé en norme implicite dans la conscience et les expériences de plusieurs artistes plasticiens irakiens, notamment ses disciples. Toutefois, cette influence ne s'est pas transformée en motif de création chez les autres de façon que l'expérience soit mûrie et qu'elle permette d'inventer, à travers elle, un style qui englobe des professions diverses ayant des bases esthétiques et artistiques communes. Restée à l'état embryonnaire, cette période, celle de Dhia Azzaoui, a été dépassée par la majorité des artistes successifs pour produire d'autres systèmes qui ont perdu leur rapport avec les éléments visuels caractérisant l'art islamique et avec la vision cognitive qui lui est propre. Il en a été de même dans les travaux de Nja Mahdaoui qui sont fidèles aux graphèmes et caractérisés par la rigueur des constructions, l'austérité technique à laquelle suppléent la diégèse picturale et le professionnalisme dans la production de l'image (étonnante) qui se fonde sur la forme et la taille des caractères. Ce qui retient l'attention, c'est que bien que

ces travaux aient réussi à ancrer des manifestations nettes de la pratique de l'artiste dans leur évolution cohérente, ils demeurent du ressort du traitement personnel qui s'est limité aux travaux de l'artiste et lui seul.

Peut-être que l'expérience du plasticien irakien Chaker Hassan Al Saïd constitue-t-elle un excellent témoignage de ce travail à la fois judicieux et éprouvant consistant dans la tentative de dévoiler artistiquement les potentialités de l'art et de la vision islamiques et de les exploiter dans le contemporain et le nouveau.

Chaker Hassan ne s'est pas suffi, en effet, de la relecture du patrimoine philosophique qu'il soit l'esthétique ou le texte religieux ; il a plutôt réalisé une synthèse théorique de sa compréhension et de sa conscience du religieux et de l'esthétique, s'appuyant en cela sur ses propres compétences personnelles ainsi que sur sa connaissance profonde de la pensée religieuse et soufie.

En observant de près ses développements, nous relevons les principaux thèmes que nous croyons illustrés dans l'expérimentation (performance) visuelle. Il s'y appuie sur des lectures soufies du langage, des chiffres et des lettres, en plus de ce qu'il considère une sémiotique, dans une tentative de collecter les signaux (signes ?) produits par l'ordonnement des chiffres et ensuite des lettres, ainsi que d'autres renvois en rapport avec sa représentation de l'existence, de la création, du dévoilement (tajalli) et du secret, de l'au-delà, ainsi que du connaissable et de l'intuitif... et d'autres concepts de la pensée philosophique et religieuse islamique. Parmi ses calligraphies, ce qu'il a intitulé « alwifq » et qui est une espèce de projection visuelle analytique conçue dans le but d'explicitier des questions relatives à l'évolution de la langue et son symbolisme dans la mesure où celle-ci consiste en des signes ayant un signifié, formant un discours qui est, d'une part, un discours esthétique visuel et fonctionnel constituant un dialogue spatio-temporel et, d'autre part, un plan d'expressions chargées de signifiants immanents -métaphysiques.

En effet, il délègue à la forme des graphèmes d'exprimer ce qui est patent et ce qui est latent par le biais d'une compréhension métaphysique absolue, considérant par là que la cognition humaine dans son contexte culturel islamique a évolué à travers ces constructions symboliques. Ainsi, des renvois et des significations matérielles aux niveaux rationnel et intuitif, il ne cesse de recourir à un style comparable au dé-constructivisme et à l'approche structurale afin d'illustrer ses positions et parvenir à travers ces rapports visuels et ces plans à des concepts étroitement liés à son dogme ainsi qu'à sa fréquentation des soufis, telles l'abondance, la solitude, la fusion, l'éternité... Concepts qu'il appliquera à chaque fois à l'Un Absolu Indépendant de tout.

Pour Chaker Hassan, l'œuvre d'art est une alternance entre l'espace et le temps, et l'expérience artistique est réductible à un public, une œuvre d'art et un artiste. De ce point de vue, elle est l'expression de trois époques, à savoir le passé, le présent et l'avenir, permettant d'envisager le rapport entre le moi et l'autre. Par ailleurs, quel que soit le

contenu plastique, il renferme les conditions de sa spiritualité. L'artiste adopte ces notions et bien d'autres lorsqu'il vogue dans les espaces de la métaphysique avec ses déterminants islamiques en plus de sa tendance soufie. Toutefois, ainsi qu'on peut le noter, en plus de cela, l'artiste intègre à ses positions théoriques une part de sa conscience de l'histoire, de la mythologie, des philosophies et des esthétiques orientales et occidentales qui se résorbent au niveau de ses analyses dans sa conscience doctrinale et soufie, si bien que, souvent, il tente de l'accorder avec ses références tribales (religieuses). Il en va de même dans sa description de ses abstractions. En effet, dans ses deux expériences que sont « Les Trottoirs » et « Les Murs », en parlant de l'idée de son travail sur un espace matériel effectif, il affirme qu'il l'a envisagé comme une essence qui s'oppose au moi, faisant de cette surface un thème de conversation visuelle et philosophique.

En fait, il voit dans le trottoir une représentation de la prosternation ainsi que le fatalisme de la dimension humaine selon ses termes et décrit minutieusement les inclinaisons aussi bien que les directions des rues dans cet espace. Il rend également la couleur des objets, représente le musée des arts qui siège dans l'une de ses parties et les lignes aussi bien que les courbes des trottoirs vétustes. Comment, alors, reproduit-il les scènes quotidiennes ? Il affirme : « Je le verrai avec ses yeux à lui. Il n'est plus pour moi le lieu que je foule de mes pieds lorsqu'il m'est arrivé de poser la tête dessus dans ma prière, sauf sous son aspect de dune éternelle sur la route menant au Centre Saddam, place du Musée où il sera réduit à de la caillasse asphaltée. Oui, là-bas, sur les dunes du pouvoir où à leur bordure, j'aurai savouré cette solitude austère qui est celle du rituel de la prière dans sa dimension physique et spirituelle à la fois ». Là, il vivra le lieu avec sa posture fœtale, comme si le lieu était le placenta.

Aux points d'intersection de la partie et du tout naît en lui un élan vers le Tout absolu. « Ô terre aride, ô sables assoiffés de pluie », poursuit-il, « dites votre empressement à récupérer vos débris comme si c'étaient des météores qui revenaient dans le giron maternel, ou un soleil en sentinelle au seuil de la cave des siens, endormis, alors que pointait l'aurore au moment où s'éveille une âme généreuse qui se cherche et que, dans leurs (r)appels, les trottoirs m'expliquaient le sens de ma prosternation ».

On remarque clairement comment l'artiste passe de l'exploitation des valeurs soufies, religieuses et esthétiques à la contemplation soufie, à proprement parler, du monde extérieur et de l'existence entière menant à la symbolisation soufie de tout élément (pictural) visuel. Plutôt que de se représenter l'idée visuellement et la transformer en création, il passe par l'image pour expliciter l'idée dans un rapport systématique qui a limité sa liberté de création ainsi que les éléments investis qui deviennent souvent de simples lignes et surfaces colorées (analytiques). Mais, le paradoxe réside chez lui dans la conception qu'il a de la syntaxe de l'image. En fait, le monde, pour lui, est une œuvre objective indépendante du choix de l'artiste et devient le résultat des hasards, d'un côté, et de la vision de l'artiste, de l'autre. Il insiste également sur le rôle du linguistique, non

point dans la réconciliation entre le monde effectif et le monde artistique en soi : c'est comme s'il s'agissait d'un texte pouvant être lu ⁽¹⁾.

Cela nous renvoie au traitement plastique que Chaker Hassan a mis en œuvre dans nombre de ses expériences. Il a en effet repris des thèmes déjà traités par des artistes contemporains appartenant à la modernité dans ses différentes mouvances. Il s'agit de thèmes en rapport avec la trace, la vie et le matériel, telle la représentation du sensible, auxquels il apporte son explication personnelle émanant de ses propres représentations mentales. Toutefois, pour la forme, il a choisi des abstractions pures où il y a un emploi très professionnel et très spontané de la couleur. Par certaines étapes de son expérience, il a ajouté à la surface des tableaux des striations conçues à partir de ses représentations cognitives et a également eu recours à la calligraphie arabe qui est une expression claire de la passion soufie qui animait cet artiste. Il a voulu à travers ses choix faire référence au symbolisme du langage et aux signifiés immanents aux graphèmes. Néanmoins, la spontanéité du langage ainsi que la sténographie adroite n'ont ni évité, parfois, aux textes une certaine monotonie ni réduit la distance séparant la richesse du point de vue et ses fantasmes des stéréotypes picturaux. Par ailleurs, le récepteur ne peut déceler dans les calligraphies des thèses cognitives et philosophiques en dépit de leur proximité avec l'ambiance soufie que l'artiste a voulu installer. Car, au même titre que l'abstraction et les travaux modernes, les tableaux permettent une lecture plurielle. Toutefois, ils ne supportent aucune hypothèse métaphysique soufie islamique. À l'exception des lettres qui occupent avec stabilité le centre de la construction du tableau, tout autre signe de l'élaboration d'un modèle clair d'expression demeure inexistant, si bien qu'il nous est permis d'affirmer que, si on supprimait ou effaçait le graphème arabe, la toile mimerait parfaitement n'importe quelle œuvre abstraite diligente réalisée par un peintre arabe.

Certes, le modèle de Chaker Hassan Al Saïd ainsi que les autres modèles caractérisés par la recherche intellectuelle -esthétique- de facture islamique a enrichi la performance arabe contemporaine fondée sur le recours à divers choix à la fois esthétiques, artistiques et théoriques. Néanmoins, elle s'est affirmée malgré tout comme une œuvre personnelle ayant ses spécificités propres sans pour autant constituer une véritable orientation dans les arts plastiques arabes. Jusqu'à aujourd'hui, il ne représente pas non plus un style où s'expriment la culture et la création collective, et qui pourrait être classé comme l'un des mouvements de la production artistique moderne.

L'exploitation qui a été faite du graphème arabe, que ce soit dans la calligraphie décorative ou dans ses modèles multiples, est fréquente dans les tableaux calligraphiques arabes typiques, ou encore dans les contextes mêlant des références artistiques diverses où l'on investit la lettre arabe dans l'une des parties du tableau. Quoique tout cela ait son propre apport culturel ainsi que sa propre signification, il n'a pas produit ce que l'on pourrait considérer comme une expression plastique « novatrice » du patrimoine pictural islamique. Nous y reviendrons pour proposer quelques explications du phénomène.

Cependant, nous aimerions nous arrêter sur une expérience idiosyncrasique curieuse qui a profité du milieu arabe ainsi que des caractéristiques de l'art islamique dans l'élaboration de son propre système pictural. Cette expérience a-t-elle marqué les changements artistiques de son époque ?

Nous faisons allusion à l'artiste Paul Klee qui a cherché, dans ses abstractions, à représenter l'image de l'Être à travers une conception très différente fondée sur la reconnaissance de la matière, de ses aspects externes ainsi que de son fond spirituel et abstrait.

Klee a exploité, lui aussi, les références des arts islamiques et leurs esthétiques. En même temps, il a laissé libre cours à son imagination ainsi qu'au défilement inconscient des images. Il est possible de dire que dans sa création artistique et intellectuelle, il s'est appuyé sur deux dimensions fondamentales qui ont chez lui le statut de foi inaliénable :

la première réside dans l'unicité de l'univers comme paysage continu, ou mieux la continuité imperceptible des éléments de l'existence, ce qui l'amène à cultiver son propre jardin où convergent le végétal et l'animal, le minéral et le liquide tout en fusionnant avec les astres et les planètes. En vérité, Klee cherchait à construire un paysage holiste de l'univers, un paysage digne de son histoire.

La seconde consiste dans la nécessité de cerner les lois, qui sont chez lui le point de départ de la construction. Voilà pourquoi en observant la feuille d'un arbre, Klee cherche son essence en disséquant sa structure, ou pour être plus précis l'essence de tout végétal, la loi de circulation du liquide dans les fibres et les veines de cette feuille, à partir de quoi il comprend comment associer forme et fonction ⁽²⁾.

Nous pouvons remarquer la diversité des sources intervenant dans la vision de l'artiste, à savoir la philosophie chinoise, la philosophie intuitionniste, la philosophie scientifique occidentale auxquelles s'ajoute sa conscience de l'esthétique moderne. De ce fait, son étude de la forme ne s'est pas uniquement appuyée sur ses compétences picturales et ses habiletés, mais plutôt sur toutes ces sources. En outre, il ne s'est pas plus intéressé à la forme qu'à la naissance, la genèse et la manière dont naissent les formes, ou mieux, la nature de la création elle-même, qui équivaut pour lui au concept de création. Il y a eu beaucoup d'amalgames, d'irrationalité et de non scientificité dans certaines de ses propositions théoriques. Toutefois, elles étaient en parfait accord avec sa recherche picturale créative dans l'élaboration de son style. En effet, sa tendance à l'innovation ainsi qu'à l'approfondissement des essais picturaux à travers la vision théorique s'est plutôt réalisée à travers une mentalité créatrice et libérée, ce qui l'a parfois fait tomber dans l'amalgame. De même, son ouverture aux valeurs esthétiques islamiques et à la production artistique qui en a émané ainsi que sa fascination par l'environnement islamique inondé de lumière se sont transformées en expérience évolutive dont il ressuscite les éléments. Plus encore, il l'a envisagée avec la même mentalité éveillée et libre de tous tabous.

Peut-être son intérêt pour des sujets comme le mouvement, le changement, la lumière et le rythme lui a-t-il été d'un certain concours, sachant que le fait de focaliser son attention sur le mouvement lui a sans doute permis d'améliorer son expérience et ses découvertes picturales, étant donné que pour lui tout en dépend. Il commence en effet à partir des détails les plus infimes comme le point dynamique dont partent toutes les constructions, toutes les images ainsi que tous les états. Ce principe a été un objet de recherche dans les esthétiques et les arts islamiques et tous les artistes musulmans s'y ont intéressés dans une perspective soufie. Toutefois, la mutation que Paul Klee a opérée dans la représentation de ce concept a été grande, et même dans l'influence qu'il a subie de l'environnement arabe et de son patrimoine islamique ; car il a réussi à faire de sa conscience, ses lectures et ses analyses intellectuelles une véritable assise dans l'acte de création. Nous pensons, à ce propos, que c'est ce qui a fait que l'art islamique, comme l'une des sources dans l'expérience de Paul Klee, devient productif et efficace et qu'il ne s'est pas caractérisé par la stabilité et la prudence que l'on voit dans les expériences des artistes arabes.

La même remarque vaut pour d'autres passionnés du patrimoine de la civilisation musulmane, notamment Mondrian, Matisse, Kandinsky.

Ces artistes et d'autres ont réussi à exploiter l'abstraction, le mouvement et l'ornement dont les arts islamiques ont profité pour produire l'art abstrait.

Ainsi pourrons-nous, à partir de là, commencer à déceler certains obstacles qui empêchent l'artiste plasticien arabe de s'élancer avec plus de liberté quand il travaille sur le patrimoine pictural islamique. En fait, on observe souvent les artistes plasticiens arabes s'enfermer dans les valeurs esthétiques et artistiques islamiques en négligeant d'autres aspects du savoir. Du reste, certains d'entre eux oublient que les arts islamiques se sont singularisés grâce à leur ouverture aux différents arts et cultures de leur époque.

Il ne fait aucun doute que s'accrocher à une seule référence tout en négligeant le reste prive l'artiste d'hypothèses et de visions plus ouvertes, car le progrès esthétique et artistique, répétons-le, dépendra de la floraison de l'échange et de l'ouverture d'une culture sur l'autre avec une mentalité nouvelle. L'image de l'art, en fait, ne changera ni ne s'enracinera à travers une attitude de consommation vis-à-vis de la culture de l'autre ; elle ne fera qu'importer les courants et se les approprier sans recherche sérieuse. Elle ne profitera pas non plus de son patrimoine islamique, si elle s'y est enfermée. Autrement dit, la question peut être résolue par l'ouverture aux autres cultures et leur connaissance approfondie, d'un côté, et l'étude approfondie du patrimoine islamique, de l'autre. Le graphique japonais constitue un modèle qui a réussi cette approche : cette production diversifiée qui a ses spécificités n'a pas eu recours aux lettres japonaises pour affirmer une identité artistique, nonobstant la beauté de la langue japonaise et sa richesse visuelle qui a inspiré leurs tableaux classiques. Cependant, les modifications que les Japonais ont opérées dans le langage du graphique incarnent leur réflexion sérieuse sur le fond de la

culture et de l'art japonais, à tel point que le tableau se transforme en signe d'appartenance et qu'elles se singularisent dans chaque salle d'exposition mondiale.

Nous avons un grand besoin de cette recherche sérieuse, non seulement dans le monde de l'art plastique arabe, mais dans le système culturel arabe en général, tant les données de la connaissance et de l'art contemporains sont désormais liées à la pratique artistique personnelle.

« En effet, dans le travail pionnier, on part en général d'une cognition, de liens cognitifs, d'un paradoxe pictural et non d'un traitement, d'une expérimentation et de méthodes de production artistique profondément liées à l'idéologie, ou mieux aux croyances, aux idées, aux formes et aux solutions précédentes. C'est ce que nous décelons à partir de la comparaison du produit pictural et du fondement culturel sur lequel il repose »⁽³⁾.

Du reste, cela est une problématique différente. En effet, les artistes arabes qui cherchent à faire progresser les arts islamiques se sont probablement libérés de l'emprise des idéologies politiques ; toutefois la liberté, absente dans les travaux de beaucoup d'entre eux, révèle que le patrimoine est devenu une idéologie qui les oriente et domine leur travail.

D'un autre côté, la plupart de ces performances se caractérise par la prudence quant à la déconstruction ainsi que la destruction de stéréotypes picturaux islamiques et leur reconstruction à l'intérieur de nouveaux rapports. Peut-être en est-il ainsi parce que l'artiste préserve encore le fil reliant le doctrinal à l'artistique dans les modèles patrimoniaux. Il arrive, en fait, que, d'un côté, les valeurs picturales soient adoptées comme valeur cognitive ayant des sous-entendus et, d'un autre, annonce son soufisme, car elles constituent pour l'artiste contemporain un condensé de symboles ayant des présupposés doctrinaux. De ce fait, il naît chez l'artiste le sentiment qu'une hardiesse artistique constituerait un manquement à la philosophie religieuse de ce même art, créant entre l'artiste et son mieux, ou entre lui et ses confrères, un conflit entre l'esthétique auquel se mêle le concept doctrinal, d'un côté, et, de l'autre, entre l'esthétique et la tendance à se libérer de tout discours tribal qui y est lié. Car la création islamique a souvent été considérée en relation avec la métaphysique.

Revenons, à la fin de cet exposé, au paysage actuel où l'art connaît beaucoup d'échecs et de crises résultant de facteurs divers, dont notamment l'emprise de la loi du marché sur le mouvement de la création, un pouvoir plus pesant qu'il ne l'a été auparavant. En plus, avec l'apparition et l'évolution rapide de la mondialisation avec ses avantages et ses dangers, il existe dans la compilation internationale des arts plastiques une grande consommation et un jargon technique qui envahit ces milieux, à quoi s'ajoute une dynamique virtuelle que relancent principalement les activités du marché, et bien d'autres problématiques en rapport avec la technologie de l'art et l'éclatement du concept

de création artistique.

Dans tout cela, l'art demeure un moyen de découverte et de sondage intuitif de l'avenir ainsi qu'une forme d'enchantement inattendu. Employons-nous alors à nous occuper de tout ce qui est singulier et humain, et consacrons les projets visionnaires dont la profondeur naît de la diversité des références cognitives et techniques !

NOTES

- (1) Chaker Hassan Al Saeed, *Al-Baith fi Jawharat Attafani*, Dar Athakafah wal I'lam. Sharjah 2003 p. 299
- (2) Chaker Hassan Al Saeed Op. Cit. p. 276
- (3) Paul Klee, *La théorie de la forme*. Trad. arabe par Adel Sioui; Dar Merit, Le Caire 2003. P. 37
- (4) Dr. Sherbel Dagher, *Allaouha Al-Arabiyya bayn Siyaq wa Oufouk*. Dar Athakafah wal I'lam. Sharjah 2003 p. 149

Rétrécissement de l'espoir et penchant réfractaire

Ismail Abdallah

Synthèse

Pour le guerrier, le feu est une arme, pour l'ouvrier artisan, un équipement et un moyen. Quant au prêtre, il est pour lui un signe de Dieu, alors qu'il est un mystère pour le laïc. Toutefois, selon ces représentations du feu, sans exception, l'aspect scientifique de la conscience est une caractéristique propre aux éléments naturels. De plus, l'histoire ne représente pas le feu sous cet aspect, mais le voit dans la bataille de Carthage (*), dans l'Inquisition de Jan Hus (***) et Jordano Bruno (***).

La création comme vision

Il est possible d'affirmer que la création dans son aspect perceptif est une vision et, en tant qu'activité effective, une initiative. Quel que soit l'angle de vue, son essence est l'innovation. Il devient du coup possible d'affirmer que la création est à la fois une vision, une initiative et une innovation. C'est là la signification générique. Mais le sens implicite de la création artistique est particulièrement l'entendement pénétrant. Le concept de vision mène à un résultat important : la création est toujours une œuvre personnelle, c'est-à-dire nécessairement réalisée par une personne. Pourtant, il ne s'agit pas toujours d'une personne singulière. En effet, dans la sphère de la création, à caractère social en particulier, telle la création philosophique, politique, religieuse ou autre, ce concept est comparable à ce qu'est la personnalité publique, autrement dit qui ne s'exprime pas en son propre nom, mais traduit plutôt l'esprit de son groupe d'appartenance ; ou mieux, comme si, dans d'autres circonstances, il réagissait de manière quasi inéluctable aux besoins de la dynamique situationnelle dans laquelle il est impliqué.

En vérité, la création mène à une réalité nouvelle. Elle entraîne en effet l'artiste, d'un côté, et le récepteur, de l'autre, dans un monde nouveau qui n'est pas celui auquel on est habitué. Dans cette perspective, la vision de l'artiste transcende le réel, va de l'avant et se démarque de l'ordinaire. De plus, le principe de progression de l'expérience artistique

est une interaction sereine qui a ses spécificités propres et qui se réalise dans l'expérience consciente. Elle doit par ailleurs s'accompagner d'actes et générer des outils extrêmement fins, en adéquation avec ce que nécessite l'affinement de l'expérience artistique.

En outre, en tant qu'aspect de la conscience, la pensée reflète le système sous-jacent aux moments et aux composantes de l'expérience isolée. Il se produit également certains modèles primaires de similitudes et de continuités, y compris dans les têtes qui n'ont pas été affinées lors du contact avec le monde. La structure du modèle y diffère en fonction de la finesse de l'esprit de l'artiste, de son instruction, de l'héritage culturel ainsi que de la capacité de la raison à identifier l'environnement et à s'y adapter.

Cette attitude cognitive peut, du reste, être renforcée par une disposition esthétique et émotionnelle adaptée à cette situation. Ainsi lui est-il possible de formuler ses idées sous forme d'hypothèses qu'il soumet à l'examen d'outils logiques et expérimentaux et qu'il classe comme des modèles de conception. Cette disposition esthétique et affective assure la pérennité de la réaction aux éléments sensibles et aux situations. Elle oriente également la créativité de l'artiste dans l'éclaircissement de la quintessence des situations et des objets dans leur fertilité et leur singularité.

Le point fondamental sur lequel repose la quintessence des objets est un détail subjectif duquel émanent les composants de la création. De ce point de vue, la réussite de l'artiste ainsi que les qualités de sincérité, de fidélité, de grandeur, de profondeur et de clarté caractérisant son œuvre, deviennent tributaires du degré de soin, d'habileté et de professionnalisme permettant la mise à nu de la véritable essence des objets.

Partant, réaction, connaissance et vision esthétique constituent un mélange qui peut être perçu de manière globale par l'artiste. Néanmoins, les détails que recèlent les situations et les objets, tels les aspects extérieurs, leur substance, les états d'esprit qui les animent, les alertes et les promesses qu'elles suggèrent ne peuvent être exprimés à partir d'un même angle de vue. À ce propos, les expressions différentes de la sculpture de la forme humaine adoptées par Michel Ange, Bernin, Mayol, Rodin et Epstein représentent la vision particulière de chacun de ces artistes, dans la mesure où elle dévoile leurs émotions, leurs orientations, leurs caprices et leurs espoirs, en allant de ce qui est excessivement marginal jusqu'à ce qui est plus profond et plus durable. Du reste, il n'est possible de déterminer la vision particulière de l'artiste qu'à partir de l'expression qu'il propose de cette vision. De plus, la particularité qui détermine l'expression artistique réside dans l'impulsion poussant à la découverte de la vraie nature des objets, des situations et des faits ainsi que la volonté de la traduire. De même, le point de départ de l'artiste est quelque chose de difficile à exprimer. Il est en effet de nature intuitive. Mais, de même qu'il peut être décelé à partir de cette intuition, il semble qu'il est constitué d'un ensemble composé de voyance, d'exaltation et d'intention ; car c'est dans cet ensemble que se réalise la vision de l'artiste, sa capacité de deviner ce qui n'a pas

été réalisé auparavant. Cette illumination l'étonne et le fait souffrir en même temps, ce pourquoi il s'évertue à l'éclaircir, à la fixer et à l'affirmer. Cet effort se matérialise dans la découverte du contexte ayant permis la conception initiale. En cela, l'artiste observe ce qui peut être saisi comme une synthèse et cherche à en analyser les constituants. Il y trouve, en fait, des aspects sensoriels et cognitifs telles les couleurs, les voix, des tissus, des rythmes, des stéréotypes, des gestations, des planifications virtuelles, des sentiments, des émotions ainsi que la tension et le conflit qui y sont inhérents, des intentions, des idées, des significations, des obstacles, des liens et des rêveries.

Lorsque l'artiste se met à détruire son tableau et à déchirer ses dessins et qu'il constate que son expérience n'a abouti à rien d'autre qu'à opacifier les questions auxquelles il ne trouve pas de réponse, il se trouve obligé de tricher avec les objets. Et en reprenant l'expérience, c'est comme s'il avait décidé d'aller au fond des objets. (Il n'y a pas de moments où l'expérience atteint l'accomplissement ; car, quand l'expérience est satisfaite ou qu'elle est interrompue, elle n'est pas finie, parce que ce qui est recherché demeure singulier). Par contre, dans une expérience, les réalisations les plus subtiles ne sont pas à l'abri d'un arrêt momentané.

Dans cet effort expérimental, les idées, les images et les émotions s'échangent soutien, éclairage et invention, afin qu'aucun de ces éléments ne soit isolé. Aussi, l'expérience devient-elle une opération où s'opèrent la fusion, l'affinement et la rectification des images et des idées de manière progressive, grâce à ce que l'un des éléments confère aux autres. En effet, ces images et idées ne représentent pas des fragments dont se compose l'expérience, mais plutôt des phases qui s'y répètent.

Entre disposition et identité

Il ne fait pas de doute que l'humanité s'est formée autour de groupes humains différents les uns des autres, si bien qu'il est possible de les classer en types distincts. De plus, tous les critères raciaux que ce type de catégorisation mobilise sont pertinents à des degrés divers dans une seule et même race. En effet, les individus d'une même ethnie se distinguent les uns des autres de façon sensible. Du coup, certains d'entre eux sont plus proches d'individus d'une race différente. À cet égard, les indices disponibles montrent que les mêmes caractéristiques mentales sont réparties de manière variable entre les principaux groupes ethniques ⁽¹⁾.

Les races ont toutes contribué à la création de la civilisation si bien qu'elle a été transmise d'une ethnie à l'autre au cours de l'histoire. En effet, alors que les civilisations prospéraient en Asie occidentale et orientale, les ancêtres des ethnies actuellement les plus civilisées n'étaient point plus avancées que l'homme primitif tel qu'il existe actuellement dans les régions isolées de toute civilisation. Du reste, si le rapport entre race et culture a

attiré l'attention de plusieurs chercheurs, peu d'entre eux l'ont approché avec neutralité et recul.

L'identité a une origine double, une nature humaine ayant des potentialités et des possibilités génériques et un contexte socio-historique déterminant qui concrétise ces potentialités et ces possibilités ainsi que l'orientation qu'elles prennent. Voilà pourquoi, il est illusoire d'expliquer l'identité en la réduisant à l'un des termes de ce couple. Toutefois, il ne fait aucun doute que la seule nature humaine dont nous avons conscience est celle qui est déterminée par les différents besoins de la vie, qui change et est réajustée en fonction d'eux et qui est, de ce point de vue, une nature souple, docile qui se reproduit en tous temps et tous lieux.

La culture d'un peuple, par ailleurs, ne traduit pas une identité nationale innée ou un fond national enraciné, mais plutôt une histoire propre faite d'expériences culturelles et historiques. Les facteurs exogènes illimités qui influencent cette identité font, en effet, de tout retour à une essence de ce type une aberration intellectuelle.

L'être est une question ambiguë qui mène la foi et le savant à une grave erreur, sitôt qu'ils y accordent de l'intérêt. Car, au lieu d'atteindre ce qui est universel (ce qui est complètement hors des possibilités du sentiment conscient), nous remarquons que le mouvement du corps perçu dans le champ de l'œil ainsi que l'appareil conceptuel de la chaîne de causalité mécanique qui en découle peuvent être soumis à l'analyse. Cependant, la vie réelle se reproduit et ne peut être connue. En outre, les vérités sont atemporelles, alors que la vie, contrairement à celles-ci, est quelque chose qui existe en dehors des causes, des motivations et des vérités. Du coup, la distinction opérée entre foi et connaissance, ou entre peur et curiosité, ou encore entre l'inspiration et la critique n'est pas, après tout, définitive. En fait, la connaissance n'est chronologiquement qu'une forme tardive de la croyance, la croyance en la vie, l'amour naissant de la peur mystérieuse face au monde, aux causes et aux destins. Nous ne faisons pas de distinction ici entre les gens en fonction de leur mode de penser, ni en fonction de leur sujet de préoccupation. Nous les différencions en ce qu'ils sont penseurs ou acteurs.

Il existe dans chaque civilisation un sens aigu de l'appartenance de tel ou tel homme à une culture donnée. L'idée classique du Berbère ainsi que l'idée que se font les Arabes de l'impie sont des idées comparables quelle que soit la différence soulignée. Dans cette perspective, si la culture est historiquement déterminée et limitée dans le temps, il en va de même des images et des symboles qui ont animé l'imaginaire humain.

Ainsi, la capacité à adapter des métaphores et à les poster sur les réseaux sociaux internationaux est-elle une affaire différente de la garantie pour ces photos de conserver leur pouvoir d'inspirer des groupes que séparent une histoire et une culture spécifiques reflétant l'expérience de groupes sociaux distincts, qu'il s'agisse des classes, des religions, des communions religieuses ou des ethnies. Par ailleurs, la signification des métaphores

les plus universelles pour un groupe donné est inférée à partir des expériences et du contexte socio-historique dans lequel évolue un tel groupe ainsi que des intentions de ses auteurs. Autrement dit, les métaphores et l'héritage culturel traduisent des identités que les conditions historiques ont forgées durant les époques de l'histoire. Dans ce contexte, le concept d'identité n'est pas utilisé pour décrire une caractéristique commune aux modes de vie et aux activités, mais aux sentiments subjectifs qu'éprouve un groupe donné partageant une expérience et des caractéristiques communes. Ces valeurs et ces sentiments renvoient à trois éléments de leur expérience commune :

Un sentiment de continuité entre les expériences des générations successives pour l'union du genre humain.

Des souvenirs communs de faits et personnalités qui constituent un point de transition d'une histoire collective.

Le sentiment, chez le groupe ayant en commun ces vécus, de partager un même avenir.

De ce fait, le sens d'une identité culturelle collective réside dans le sentiment de continuité, dans les souvenirs communs ainsi que dans le sentiment de partager l'avenir qui unissent une frange sociale ayant un vécu et des particularités culturelles communs ⁽²⁾.

L'identité culturelle

L'identité d'un être renvoie à son essence, à tout ce qui le singularise d'un autre et lui confère une complexion différente. Dans sa simplicité, la définition convoque un ensemble de relations théoriques qui éclaircissent le concept d'identité. Du point de vue théorique, l'identité est à la fois présente et absente, elle est contextuelle et change en fonction de la situation. De plus, le rapport de l'identité au contexte construit une autre relation entre l'identité et la conscience de soi, car l'individu ne perçoit son identité que face à l'autre, celui qui a une identité différente. Cela ouvre l'identité sur une éventualité théorique et une possibilité réelle, ou mieux, sur une existence par la force et une existence par l'action. Néanmoins, cela ne signifie point que l'identité est un donné a priori et un préconstruit : cela signifie que certains de ses éléments sont éparpillés dans le temps stable et harmonieux et qu'elle requiert, pour surgir en chaque acteur, un contexte menaçant et instable, sans que ce contexte d'instabilité ne mène à l'affirmation de l'identité et à son accomplissement.

L'identité entre mémoire et histoire

Dans les groupes organiques, comme c'est le cas de la grande famille, du village cohérent et de la fratrie, La mémoire collective transcende la réminiscence du passé. Il

s'agit du monde actuel du groupe à travers lequel les rôles sont répartis, le monde de la convention, de la tradition et de la stratégie de vie préétablie. Dans ce cas, la mémoire historique est pratique actuelle et, partant, empêche l'atomisation sociale; c'est-à-dire qu'elle empêche l'individu de se défaire des liens affectifs. Elle empêche, par ailleurs, l'individuation, l'affirmation de la personnalité et du statut dans lesquels sa mémoire individuelle joue un rôle fondamental. Le lien affectif protège l'homme de l'atomisation et empêche sa singularisation. Il ne neutralise pas l'atomisation mais l'empêche. Et la neutralisation de l'atomisation passe par la naissance de l'individu libre, centre et objet des relations sociales. En plus, en l'absence de mémoire individuelle, l'histoire ne peut être écrite ni ne naît le besoin de l'écrire, car ce qui particularise l'histoire, c'est cette tentative de réinventer une mémoire collective fragmentée en mémoires individuelles.

Une fois le contrat de groupe rompu, la mémoire devient idéologie: elle assure une fonction idéologique indépendamment de sa véracité. Il s'agit là d'une mémoire sectaire, nationale ou partisane. Elle tente de s'affirmer comme histoire idéalisée du groupe à partir d'un repère supposé. Elle consiste dans une restructuration du groupe que la modernité, fût-elle importée ou locale, a désuni et atomisé.

Du reste, l'histoire est l'outil intellectuel principal permettant de réinventer le groupe comme société universelle où les individus ne sont pas unis par des liens de parenté solides, mais par un échange de quelque ordre que ce soit. En plus, si l'histoire contribue à la création d'un rassemblement, d'une société, d'une nation, elle est incapable de créer le groupe.

Dans de tels cas, la mémoire collective est une idéologie nationaliste où les exploits des héros et les tragédies du passé occupent le cœur de la mémoire des individus. Le passé devient, en fait, commun, comme quelque chose que l'on enseigne dans les écoles, c'est-à-dire qu'il est évoqué sous forme de texte et non sous forme de rituel. Il est possible que les rituels dérivent de textes, et que des textes soient mis pour expliquer les rituels ⁽³⁾.

Le présent écrit le passé comme une histoire qui mène foncièrement à lui. Par ailleurs, considérer le passé comme de l'histoire dépasse le fait de briser son mouvement circulaire et de le changer en mouvement ascendant pour que le passé devienne une simple histoire du présent et que la mémoire collective devienne un musée national et un manuel d'histoire. Toutefois, c'est une histoire qui ne prend pas en compte les groupes organiques existants. En plus, l'État national moderne n'incline pas à écrire son histoire comme l'histoire des tribus en conflit, mais comme une histoire nationale.

L'histoire de la nation s'écrit comme si la nation existait en tant que telle. Au demeurant, la mémoire nationale semble postuler l'existence de la nation, alors que, en réalité, elle poursuit un objectif politique consistant dans l'unification de la nation et la réalisation de sa souveraineté politique. La mémoire nationale contribue à cette unification : elle participe à forger la nation en postulant son existence. La nation est, par

ailleurs, une communauté spirituelle dont l'existence est tributaire de la mémoire et de l'amnésie collective ainsi que de l'objectif politique.

Après que la nation est fondée et que la communauté spirituelle cherchant à asseoir sa souveraineté se matérialise sous forme d'institutions distinctes et indépendantes des individus et de leurs désirs, le champ de la mémoire commence à se rétrécir et le besoin de lieux de commémoration commence à se faire davantage sentir : monuments historiques, sites de batailles. Le musée, comme gardien de la mémoire, constitue une tentative de rétablir la relation avec la nation, comme s'il s'agissait d'une relation à des objets matériels concrets exposés, surtout après que la relation devint abstraite, que la mémoire ne fut plus une pratique rituelle et qu'elle se trouva réactualisée sous une forme consciente de la pratique rituelle passant de l'état de pratique rituelle à un rituel pratiqué. Les lieux de mémoire sont une expression de la perte de mémoire collective en tant que mémoire vive et actualisée quotidiennement, ainsi qu'un signe du fait que cette mémoire est assiégée et hantée par l'histoire. De ce fait, la mémoire est chosifiée dans l'espace et est reproduite sous forme rituelle.

La mémoire tribale mise à l'œuvre dans les fêtes et les deuils ne nécessite ni monuments ni musées ni autres procédés mnésiques. De plus, les sanctuaires et les reliques des saints édifiés dans plus d'une bourgade ne sont pas un lieu de conservation de la mémoire, mais des lieux de pratique de la sanctification et de la purification. La mémoire est une réalité vivante, alors que l'histoire est une tentative de la sauver à travers la représentation du passé dans le présent. Elle est ainsi sacrée et absolue, tandis que l'histoire est relative et temporelle. De même, elle s'attache à des choses sensibles et tangibles, aux lieux, aux images, aux thèmes, alors que l'histoire est perçue à travers l'écoulement du temps et la relation des objets. Et quand il arrive que l'histoire confirme des dates et des lieux de réactivation et d'évocation de la mémoire, cela n'est que parce qu'elle admet l'inconstance du temps, qu'elle fait le constat horrible que son mouvement n'est pas circulaire et qu'il court vers la disparition qui emporte tout. Si la mémoire demeure dans la fixité des lieux, l'histoire tente de fixer quelque chose dans l'instabilité du temps.

La vision comme quête d'identité

La vision n'est pas uniquement quête d'identité ou recherche de certains de ses contours. Si la vision est influencée par l'identité, elle l'influence à son tour de quelque manière qui puisse l'affirmer, l'enraciner ou la réajuster à travers le fait de l'exprimer. La vision de l'artiste n'est-elle pas un regard nouveau sur ce qui est habituel ? Cette voyance est motivée par le fruit de son expérience artistique lors de son contact prochain avec les situations et les choses ainsi que les circonstances définissant les contours de l'identité.

Dans l'acte de création, la vision de l'artiste est amenée à s'affirmer grâce à son interaction avec l'identité. De ce fait, toutes les deux reluisent davantage. En outre, l'artiste peut réaliser un véritable exploit qui dévoile une certaine vérité des objets. En effet, en regardant une œuvre d'art (par exemple le tableau de Van Gogh représentant une paire de chaussures), nous constatons que ce travail est tout au plus un produit ou un objet industriel ; toutefois, tandis qu'un produit commercial cache le métier qui est derrière, étant donné que sa raison d'être est réduite à son utilité, l'acte de création demeure perceptible dans l'objet, comme si la raison d'être de l'objet d'art était réduite à sa valeur esthétique. Nous savons par ailleurs que, autant le produit commercial est facile d'usage, autant il n'attire pas l'attention, à telle enseigne que, dans notre vie quotidienne, nous utilisons beaucoup d'outils, sans pour autant y penser ou y accorder un intérêt quelconque. Quant à l'œuvre d'art, elle nous interpelle en tant qu'objet esthétique ou en tant que fait réalisé. Du coup, nous y percevons une présence de l'art, que nous contemplons pour elle-même et que nous jugeons sans tenir compte de son utilité ou du profit qu'elle génère. Par conséquent, l'œuvre d'art n'est pas un simple produit industriel que nous apprécions en fonction de l'adaptation de son image avec sa matière, mais comme un être épanoui palpitant du fait qu'il est une création.

De l'importance du patrimoine dans la problématique de la continuité

Lorsque l'artiste s'inspire du patrimoine, il cherche à révéler les nobles valeurs humaines qu'il recèle. L'importance du patrimoine, avec ses normes traditionnelles, réside dans ce qu'il aide l'artiste à s'en inspirer en connaissance de cause et, partant, à assurer la continuité requise. Il s'agit là d'une condition fondamentale pour forger un concept de mutation plus profond. La séparation opérée entre le patrimoine et l'évolution vers le nouveau mène à un excès dans l'intégration d'éléments du patrimoine dans le concept de civilisation passée, de passé diégétique et de passé populaire.

De ce fait, la continuité prend des formes différentes desquelles naissent des dichotomies dans les modes d'expression d'un seul art, de façon que, dans leur premier parcours, les arts du commencement demeurent étroitement liées à leurs sources, à la nature de leur composition, à leurs objectifs et à leurs limites connues du point de vue fonctionnel et artistique. Avec l'apparition d'un nouveau type qui se caractérise par le dynamisme et l'adaptation au mouvement de la variation culturelle et des formes de civilisation, il s'est formé des visions ayant des normes différentes qui se sont plus attachées à la régularité cyclique de la trajectoire socio-historique, à la conception de l'État, à ses systèmes et à ses exigences générales. De ce fait, de façon générale, l'évolution est une adaptation aux variations continues qui s'opère à travers l'échange et non par le biais de l'acclimatation, ou mieux, à travers l'influence générale et non par le biais de la fusion.

L'art abstrait arabe demeure la tendance qui traduit le plus la philosophie de l'art arabomusulman. Il est également plus expressif que certains mouvements de l'art abstrait

(en Occident) comme l'abstraction de Paul Klee, Bisset Manusset et Hoover, car elles reposent sur une motivation culturelle enracinée, alors que certaines expériences de l'abstraction dans le monde arabe sont fondées sur l'imitation du mouvement nihiliste de l'art abstrait en Occident, loin du sens, de tout objectif et de toute responsabilité.

La présence arabe en Occident ne s'est pas limitée à l'influence que les caractéristiques de la vie chez les Arabes ont eue sur certains artistes au 20^{ème} siècle, ou à la conception et aux formes de l'art arabe : les études réalisées par certains orientalistes sur des archéologues, des historiens et des philosophes de l'art ont été très nombreuses. Ces études ont toutes été rassemblées durant le 20^{ème} siècle, si bien qu'il ne se passe pas une année sans que paraissent plus d'une étude ou d'un livre sur l'art ancien dans le monde arabe, que cet art soit pré- ou postislamique.

Toutefois, il est nécessaire d'éclaircir l'idée essentielle que ces historiens et archéologues ont distingué deux époques de l'art dans le monde arabe : une époque préislamique qu'ils ont baptisée Art mésopotamien ou syriaque ancien, ou art phénicien ou encore art punique, et une époque postislamique baptisée art islamique, sans opérer de distinction entre les civilisations qui ont vu le jour en terre d'Islam, lesquelles civilisations sont rattachées à des nationalités différentes, à savoir les Arabes, les Perses ou les Turcs.

De même, plusieurs chercheurs ont fait le lien entre la genèse de l'art arabe après l'islam et les arts chrétiens très répandus et prospères avant l'islam. Ils ont, en plus, considéré ces arts comme l'origine fondamentale de l'art arabomusulman sans montrer leur continuité, principe culturel dans l'évaluation du changement en matière d'art. Le premier art islamique a, en fait, été inventé par les mêmes artistes arabes qui ont vécu sous la religion qui a précédé leurs œuvres et leur art. Ainsi, la diffusion de l'art chrétien dans le monde arabe ne l'a-t-elle pas empêché de continuer à user des techniques de l'art romain dont les meilleures réalisations ont été édifiées en Alexandrie, à Baalbek, à Jareh et à Palmyre.

Par ailleurs, les mains qui ont édifié les palais dans les campagnes du pays du Levant, la mosquée Al-Aqsa, la grande mosquée Omeyyade à Damas ne peuvent oublier les traditions dans lesquelles elles ont évolué à l'époque préislamique et qui ont permis des merveilles dont les vestiges sont encore debout ⁽⁴⁾.

Reprise du patrimoine avec une vision nouvelle, « entre rupture et continuité »

Nombre d'artistes arabes novateurs sont restés fidèles à leur authenticité et à leur patrimoine. Ainsi ont-ils pris le parti de la calligraphie arabe, reconnaissant de manière tacite que toute dérogation à cette authenticité lui ferait perdre sa majesté et sa profonde spiritualité. Leurs travaux puisent leur inspiration dans les sources anciennes et les renouvellent. Et si

jamais ils s'écartaient des sources, c'est pour les accorder avec d'autres types de caractères qui fusionnent et qui sont liés par des formes graphiques inventées qui atténuent la rupture et frayent la voie pour une harmonie des différents éléments. Cela s'opère dans des compositions qui trouvent leur dynamisme dans la manière et le sens de la lecture du texte afin de mettre en relief le mouvement immanent aux graphèmes et à la composition générale, ou alors dans une tentative d'exploiter des rythmes combinatoires apparentés afin de créer des mélodies picturales où alternent des vides muets ou emplis de fins agréments. L'investissement de l'influence que la calligraphie a eue sur l'architecture arabe, les cuivres, les ustensiles, la boiserie, la verrerie et le textile dans leurs tableaux leur a donné des spécificités nouvelles. En fait, ils ont affranchi ce que la nature de chaque matière avait auparavant imposé à la calligraphie et lui ont donné de la spécificité dans un modèle différent libéré de la trace du tissu, ou de la rondeur de l'ustensile ou encore du reflet du verre ainsi que de tout ce qui l'environne d'ombres, de profondeurs et de dimensions symétriques en harmonie avec l'effet que chacun d'entre eux produit sur la capacité des couleurs à imposer ces distances à l'intérieur de la toile et à dépasser leur apparence. En plus, dans leurs expériences, certains artistes arabes ont favorisé la recherche dans le patrimoine local de leur pays. Dans leurs travaux ainsi que dans des exemples du folklore ambiant, des artistes yéménites tendent, en effet, à investir les caractères et les inscriptions himyarites. De même, en Jordanie, des artistes tendent à marier les calligraphies arabe et nabatéenne. Cette tendance a, du reste, eu de nombreux adeptes dont l'objectif est de renforcer la conscience des liens unissant les différentes fonctions historiques et qui cherchaient à fixer des spécificités nouvelles trouvant leur origine dans cette fusion entre le caractère arabe et le symbole local émanant des particularités de l'histoire ⁽⁵⁾.

Le patrimoine arabomusulman regorge d'images, de symboles, de formes et de références esthétiques. Par ailleurs, depuis plus d'un siècle, les artistes arabes ont cumulé une production en arts plastiques dont l'intellectuel arabe devrait s'occuper et qu'il devrait interpeller, interroger et intégrer dans le contexte de l'action culturelle arabe. Par conséquent, la pensée arabe se trouve investie d'une mission fondamentale consistant à accompagner l'évolution de la sensibilité arabe et le degré de capacité qu'elle a atteint dans la saisie et l'intégration des expressions esthétiques de la modernité.

D'ailleurs, toute recherche dans le monde des arts plastiques est, d'une manière ou d'une autre, une investigation dans le cadre de la création artistique et esthétique moderne. Certes, chaque peuple possède un héritage symbolique et un patrimoine artistique où il est possible de trouver des expressions picturales spécifiques, mais les arts plastiques, tous genres confondus, appartiennent à la modernité intellectuelle et esthétique. De ce fait, l'étude des arts plastiques arabes - dans la perspective du changement culturel et artistique- suppose que l'on confronte ces arts à la question de la modernité, que ce soit en l'appréhendant comme phénomène occidental ou alors en le la considérant comme la manifestation d'une créativité initiale authentique ⁽⁶⁾.

Du Machreq au Maghreb, les artistes s'inspirant de la calligraphie arabe se comptent par dizaines. Chacun d'entre eux possède sa tendance pour mettre en relief sa singularité en la matière en passant par des essais différents qu'il ne tardera pas à revoir. De façon qu'il devient ardu de repérer ces variations et de les évaluer, étant donné leur caractère fugitif.

L'expérience de l'artiste irakien Dhia Azzaoui avec la calligraphie concentre les principales possibilités du caractère arabe. Il a en effet saisi la manière dont sont exploités la forme des graphèmes, les mots et les textes poétiques dans leur fonction expressive. Avec ses mots, il pourrait évoquer une cacophonie de graphèmes amputés et fusionnant avec les formes qui les encadrent tels les triangles et les pointes de flèches avec ce qu'ils ont comme valeur symbolique les situant à des époques distinctes. Chez Azzaoui, ce nouvel état du graphème tente de s'affirmer dans un mélange de réalités poétique et dramatique qui interfèrent à travers un rythme leste en interaction avec ce que la toile fait figurer.

Quant à l'artiste irakien Rafaa Nasser et à l'Égyptien Tharouat Al-Bahr, ils maintiennent la domination de l'ambiance abstraite sur l'œuvre d'art dont le graphème est le centre d'intérêt principal et où, dans un style caractérisé par la précision et l'équilibre des formes et des couleurs, toutes les masses et tous les volumes qui sont dans le voisinage du graphème tendent vers lui. Il se crée, par là, une harmonie entre la mémoire visuelle et la mémoire auditive transformant le graphème en symbole absolu à l'intérieur de l'image. La portée du symbole dans cette acception est déterminée par l'aptitude du récepteur à saisir sa spécificité et à le percevoir intuitivement comme figure symbolique.

De plus, l'artiste égyptien Mahmoud Abdallah est considéré comme l'un des artistes qui, dans leur rapport au graphème, ont saisi les différentes facettes de sa réalité linguistique, ornementale, sociale et spirituelle. En effet, bien qu'il se soit installé et qu'il ait vécu en Europe, où il s'est familiarisé avec la culture occidentale, il n'a pas inscrit son expérience dans le sillage des clivages opposant les modèles artistiques en Europe, ni ne s'est assujéti aux tendances qui y ont prévalu. Car il a traité l'esthétique de la calligraphie arabe de manière authentique lorsque le temps était un, continu et non fragmentaire. Le temps est le même, où que l'on soit et indépendamment des lieux et des époques, alors que l'œuvre d'art demeure imprégnée par l'interaction de l'artiste avec son époque.

NOTES:

- * Ville de Tunisie, l'ancienne Carthage était la rivale de Rome antique.
 - ** Jan Hus (1369-1415) est un réformateur religieux. Il a été excommunié et accusé d'hérésie par l'Église. Il a été condamné à l'autodafé.
 - *** Giordano Bruno (1548-1600) Philosophe italien de la Renaissance. Il a été condamné à l'autodafé et est mort sur le bûcher à Rome.
1. Boas, Franz: The mind of primitive man, Free Press, 1938.
 2. Il s'agit d'une explication succincte du concept de l'identité culturelle qui a besoin ici d'être distinguée de l'analyse situationniste de l'identité individuelle. (L'auteur)
 3. عزمي بشارة: في الذاكرة والتاريخ (مقال). الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، رام الله، ١٩٩٧.
 4. عفيف البهنسي: الحضور العربي في ابداعات الغرب (مقال)، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، ١٩٩٠
 5. بلند الحيدري: الحرف العربي في الفن التشكيلي. (مقال)، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، ١٩٩٠
 6. محمد نورالدين أفاية: التشكيل العربي واسئلة الثقافة، (مقال)، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، ١٩٩٠

Quatrième Partie

Les arts islamiques à l'ère de la mondialisation

Les Traditions de l'art islamique et le conflit avec le modernisme de la mondialisation. *Dr. Lassaad Ourabi*

Actualisation de la pensée esthétique arabo-islamique à l'ère de la mondialisation. *Prof. Habib Bida*

Les arts islamiques à l'ère de la mondialisation. *Prof. Hanna Habib*

**Les traditions de l'art islamique et le conflit avec le modernisme
de la mondialisation**

Dr. Lassaad Ourabi

Présenter l'art islamique exige de longues recherches documentaires tant ses dimensions spirituelle et philosophique sont profondes.

Cet art s'est, en effet, développé sur quatorze siècles avant de toucher aujourd'hui son point de déliquescence, dans son berceau originel : les villes et cités arabes en particulier et islamiques en général.

Cette situation est provoquée par l'accroissement de plus en plus large de la destruction du tissu urbain due à l'élargissement des voies permettant aux véhicules l'accès aux ruelles et aux zones les moins accessibles des vieux quartiers. Les villes ont ainsi perdu leurs spécificités, essentiellement leurs quartiers de commerce et de métiers qui constituent le fonds de ce que l'on désigne comme le « patrimoine artistique islamique ».

Afin de nous prémunir contre les confusions et les ambiguïtés qui entourent cet art, conséquences d'études peu méthodiques comme les études orientalistes synthétiques, illustratives empathiques ou dissertatives nostalgiques, il nous faut le resituer dans son contexte traditionnel exceptionnel en tant que constitutif de la substance même du patrimoine artisanal, architectural et culturel.

Il est peut-être important de rappeler ici que ce patrimoine artistique islamique et arabe souffre aujourd'hui d'une forme de polarisation outrée. Il est pris entre deux opinions contraires : entre ceux qui appellent à une conservation passionnelle d'un passé idéalisé, à sa sacralisation absolue et à l'attachement fanatique aux vestiges de ses formes antérieures figées, quelles qu'en soient les contradictions avec l'espace et le temps actuels et, par ailleurs, ceux qui se réclament d'une modernité et d'une contemporanéité résolument opposées à la modernité réactionnaire et régressive sans concession des premiers. Enjeu de ce tiraillement, le patrimoine pâtit, de toute évidence, du tumulte de ces réactions opposées prises sans grande réflexion, dans la précipitation et sans considération des expériences des autres et des leçons qui peuvent en être tirées.

À cet égard, l'exemple du Japon n'est pas des moindres qui a su préserver la spiritualité de ses arts dans la capitale impériale Kyoto et asseoir sa modernité technique, électronique, informatique et robotique à Tokyo, sa capitale matérielle.

Il est à remarquer, dans ce cadre, que si toutes les villes du monde connaissent une extension horizontale, les cités arabes sont les seules à opter pour un urbanisme vertical qui ensevelit les couches de leur mémoire culturelle dans une sédimentation archéologique. La ville moderne dévore le corps de l'ancienne faisant disparaître les œuvres de l'héritage culturel au fur et à mesure que s'effectue la modernisation de la cité.

Un deuxième exemple extérieur notable peut être cité ici : celui de la nouvelle Mexico construite à côté de la vieille ville détruite lors d'un séisme ravageur.

Les chercheurs, toutes tendances confondues, s'accordent à reconnaître que cet héritage, avec toutes ses traditions accumulées sur des générations d'artistes et d'artisans, constitue une somme féconde d'œuvres témoins d'une civilisation, de son artisanat et des trésors de ses productions « illuminantes », lumineuses ou chatoyantes, transparentes ou réfléchissantes. Cela va de la céramique à l'incandescence éblouissante toute de couleurs délicates, à la lampisterie et ses feux nocturnes, en passant par les vitraux en verre martelé. On ne passera pas ici sans évoquer tout ce qui est produit par les arts de la verrerie, de la miroiterie, par les métiers du plâtre, des métaux et du bois (marqueterie, moucharabiehs, mobiliers). Tout comme les tissus brodés d'or et d'argent, la soie, les tapis, les nattes, les bijoux, les lustres, les vasques, les parchemins, les marbres et les ivoires. On n'oubliera pas, par ailleurs, les ouvrages architecturaux tels que les chapiteaux, les arcades et les stalactites et autres réalisations de ces arts sacrés ou profanes.

Faut-il insister et répéter que nous avons besoin de bibliothèques de recherche pour recenser, ne serait-ce que de manière partielle, tous ces trésors éparpillés dans les musées et les collections privées ? Ceux qui sont restés à demeure, menacés de disparition, sont exposés quotidiennement au vol organisé par la mafia mondiale et proposés par les maquignons et les trafiquants des pièces archéologiques sur les places de vente euro-américaines.

Cet artisanat très varié épouse l'organisation de la ville islamique et recouvre l'activité de ses souks, de ses ateliers et de ses artères (l'urbanisme de Koufa et de Bassorah en atteste), donnant des noms de métier aux différents quartiers de la ville et ce, depuis le huitième siècle après J.C., tels les quartiers des ébénistes, des bijoutiers, des dinandiers, des papetiers, des marchands de laines, etc.

Il serait vain, dans le cadre de la ville islamique, de tenter une séparation entre ouvrages purement architecturaux et œuvres appartenant aux métiers artisanaux traditionnels. Il en va ainsi, par exemple, du « mihrab », sorte d'abside toujours placée côté mur sud -Qibla- et orientant, comme l'aiguille d'une boussole, les voies et les quartiers vers la Ka'ba de La

Mecque ; comme il en va de même pour les Minbars, chaires à prêcher, les stalactites en plâtre, les jalousies, les moucharabihs, les verrières, les bassins, les fontaines publiques, les sanctuaires, les mausolées... Certaines de ces réalisations ne peuvent pas être vues de l'extérieur telles ces pièces en poterie qui couvrent les murs internes de la mosquée El Azhar pour amplifier la voix des prédicateurs et des imams dans un souci acoustique qui justifie, par ailleurs, la forme donnée aux salles de chant et aux cabinets de musique inspirés des instruments à cordes tel que le Oud.

Contrairement à ce qui prédomine en Occident, les arts dans la société musulmane n'entérinent pas cette hiérarchie bien connue qui sépare les arts majeurs de la culture comme la calligraphie, la sculpture, la poésie et la musique d'un côté et les arts appliqués fonctionnels comme la céramique, la faïence, la mosaïque et les ustensiles en verre, en métal ou en poterie.

Toutes ces productions relèvent d'un art-isanat, compris dans un sens gnostique ou soufi comme art ou goût.

Les définitions de l'art sont multiples dans l'aire arabe et musulmane. On peut en rappeler quelques-unes : celle que propose, par exemple pour la poésie, le poète Moutanabi définissant l'art poétique comme « art de l'allusion », ou celle qu'avance, de son côté, Ibn Khaldun affirmant, dans ses « Prolégomènes » que la musique est le germe premier de la dégénérescence des civilisations.

Je propose, ici, une autre division des arts et métiers islamiques, fondée sur deux classes. La première, qui n'est pas prise en compte dans cette étude, concerne les métiers qui produisent en masse pour la consommation, surtout à notre époque : il en est ainsi des poteries et des céramiques de la région marocaine de Salé, destinées à l'exportation touristique, mais reproduites à l'identique dans les fabriques de Marseille en France. Ces objets se caractérisent par l'aspect répétitif des motifs et le manque de sensibilité artistique qu'ils laissent transparaître. Ils se contentent de répondre au goût touristique ou aux clichés orientalistes les plus banals à l'exemple des babouches ou des tarbouches.

La deuxième classe, objet de cette étude, englobe les arts et métiers que l'on désignerait sous le nom des « arts et métiers de la perfection » tant ils touchent, dans l'excellence qu'ils atteignent, au « parfait » de l'extase soufie (le wajd). Cette terminologie choisie réfère, en effet, à la perfection recherchée dans les métiers qui étaient sous le patronage des corporations spirituelles des confréries soufies qui se reconnaissaient comme des « communautés de goût », goût qui mène, pour certains d'entre eux, à la vérité, à l'instar du grand maître Jelal-Eddine Rûmi qui dit : « Plusieurs voies mènent à la vérité, la mienne je l'ai choisie dans la musique et la danse ».

Ceci me rappelle un article, lu du temps de mes études, écrit par Louis Massignon, compagnon de l'expédition archéologique française, où il parlait des corporations

spirituelles (comme s'il les découvrait) et de l'autorité qu'elles exerçaient aussi bien sur l'exigence de cette perfection dans les métiers et les arts qu'au niveau de l'attribution des patentes et licences professionnelles ou leur retrait et cas de négligence ou défaillance. ⁽²⁾

Ainsi, on peut affirmer qu'il n'est nul hasard dans cette priorité accordée aux substances lumineuses, dans la lignée d'ailleurs du verset du Coran « Lumière sur lumière », pour donner à la ville islamique l'allure d'une lanterne aux lumières entrecroisées comme dans un kaléidoscope. Une ville riche de tous les métiers de la miroiterie, de la verrerie, de la céramique, de la mosaïque de verre et jouant des réverbérations et du reflet des façades multicolores et irisées dans l'eau des vasques et des bassins.

Ces métiers, comme nous l'avons dit, touchent, sous la vigilance des confréries, à la perfection spirituelle et subtile mystique ; il en est ainsi également dans la fabrication des instruments de musique qui accompagnent les chants soufis tels que le mizmar et le daff.

On comprend alors que beaucoup de ces métiers traditionnels soient entourés de mystères et de secrets. Le savoir-faire s'y transmettait d'une manière ésotérique selon une chaîne professionnelle générationnelle allant des pères aux fils. Fait qui explique ces patronymes tirés de noms de métiers : Najjar (menuisier), Haddad (forgeron), Saegh (bijoutier), etc. Certains secrets de ces métiers avaient ainsi disparu avec leurs détenteurs ; il en va ainsi de la fabrication des sabres de Damas, des vitraux aux verres peints de couleurs⁽³⁾ ou de certaines draperies à valeur spirituelle et artistique que l'on suspendait aux murs comme les draperies de la Ka'ba que l'on change tous les ans.

On achoppe ici sur la relation entre la « saveur spirituelle » et cette « confrérie du goût » chez les soufis, sur le lien de la « voyance » et du « voyant ». Plusieurs explications sont proposées par leurs textes des notions d'« Extase », de « Situation », d'« État spirituel », de « Symbolique des couleurs ». L'on n'abordera pas ces sujets complexes qui sont en rapport avec la « théophanie » ou la manifestation du divin dans le cœur et l'esprit et l'on se limitera à voir ce qui survient aujourd'hui comme dégâts mondialistes dans la structure de l'organisation urbaine impliquant les métiers sus cités.

Les dommages commencent avec la modernisation inconsidérée (et pas innocente) et la destruction du tissu urbain des vieilles villes traditionnelles désormais en décomposition, en dégénérescence pour reprendre l'expression d'Ibn Khaldoun.

Ainsi en est-il de Damas après la mise en œuvre du « projet ECOCHAR » et la destruction des quartiers peuplés (entre Aïba et souk sa Roger). D'après son promoteur, ce projet part du principe que « tout vestige, fut-il spirituel ou culturel, devient touristique dès qu'il est isolé de son tissu social » ; et c'est ce processus qui est en marche aujourd'hui.

Observons cette invasion massive des vieux quartiers par les voitures sous la contrainte de l'économie mondiale. Dans le Caire fatimide, les ponts en sont venus à survoler les monuments historiques afin de faciliter la circulation des véhicules.

Cette mondialisation modernisatrice impose une fabrication artisanale de masse qui fait perdre aux produits et leurs matières nobles et la finesse de leur savoir-faire, à l'exemple, cité plus haut, des poteries de Salé reproduites en quantité dans les fabriques de Marseille.

Les rapports de l'UNESCO signalent la disparition progressive et quotidienne des langues vivantes africaines devant l'utilisation en expansion des langues anglo-saxonnes.

Est-il besoin de rappeler ici comment les traditions de la calligraphie arabe ont cessé d'évoluer, confinées dans les arrières boutiques damascènes après la démolition du quartier des calligraphes (Al Boussa) puis de celui des papetiers (Al Meskieh) ? Plus grave encore est la déperdition du métier relatif à cet art suite à la généralisation de l'utilisation des caractères d'imprimerie et des caractères numériques, ou la préférence accordée, ces derniers temps, aux caractères latins sous le poids de la mondialisation du savoir sur le net.

La liste de ces pertes culturelles ne cesse d'augmenter jour après jour, à commencer par les dégâts de l'occupation militaire jusqu'à ceux engendrés par l'invasion culturelle, sujet dont l'analyse dépasse les limites de cette étude.

NOTES

- (1) l'organisation ARSICA-ISTANBUL, issue de l'organisation du Congrès Islamique, a organisé à Tunis, en juin 2008, un congrès portant sur « L'implication des métiers traditionnels dans les projets d'urbanisation ».
- (2) Le texte en français est publié dans un périodique archéologique (syro-libanais) de l'expédition archéologique française datant des années quarante.
- (3) Le grand spécialiste du verre peint en France, le père Jacques Laffont reconnaît que c'est à Damas que l'on trouve les premiers foyers de cette technique du verre peint, rectifiant cette idée européenne commune qu'elle serait apparue avec les églises gothiques du XIX^e siècle. C'était une technique répandue pendant le règne omeyyade au huitième siècle.

**Actualisation de la pensée esthétique arabo-islamique
à l'ère de la mondialisation.**

**Interrogations sur la perception occidentale
de la pensée esthétique arabo-islamique**

Prof. Habib Bida

C'est grâce à l'art que l'homme a acquis son humanité et qu'il s'est détaché de sa part animale. L'art lui a permis en effet, de s'affirmer comme un être parlant, pensant mais aussi créatif.

On peut dire que la pensée, la langue et l'art constituent les trois dimensions solidaires d'un triangle auquel la science donne son armature.

Il est curieux que pour exprimer la notion de mondialisation, on ait choisi comme équivalent au mot français le terme arabe `awlama, le mot monde ayant pour équivalent arabe « al `alamou ». La mondialisation « al `awlama » est ainsi, en arabe, un verbe tiré d'un substantif qui désigne le monde « al `alam », ce qui donne l'impression que le monde, dans l'espace et le temps duquel nous vivons « géographiquement et historiquement », génère un besoin d'accueillir les gens et leurs « symboles humains » et de les rassembler et les réunir dans une seule et même entité, un lieu unique, malgré leurs diversités et leurs différences.

Les théoriciens de la mondialisation défendent l'idée de la nécessité de rassembler la diversité des hommes dans la même direction, une direction unique « wahid », unie « mouwahad » et unissante « mouwahid » ceci politiquement, économiquement, socialement et culturellement. Reste à savoir dans quelle direction l'on désire que les hommes, unis, avancent ?

Le terme arabe pour mondialisation, « `awlama », peut être intégré dans une autre chaîne de dérivation partant de « `alm », science ou savoir. Entre « Al `alm » et « al `alam », la science et le monde, il n'y aurait que le souffle intime d'une voyelle, l'aleph. Science et monde ! Tawhidi n'a-t-il pas dit que « la science dans le monde est de tout horizon et à l'acquérir doit se presser tout homme de raison ».

Il en est ainsi du génie de la langue arabe, la langue de l'Islam, qui nous permet d'établir des liens possibles entre certains mots, comme autant de cellules germant dans le tissu signifiant de la langue : « `alm »-science-, « `alim »-savant-, « `alam »-monde-,

« `alamia »-mondialisme, « `awlama »- mondialisation ; des mots très proches dont quelques légers traits formels changent le sens selon les contextes où ils apparaissent.

L'homme se trouve à tous les points du monde, au pôle Nord comme au pôle Sud, à l'Est comme à l'Ouest. Cet homme est-il le même, pour que nous puissions en parler en un seul et même discours qui nous rendrait sensible ses divers soucis existentiels de par le monde ?

Il est étonnant que malgré les guerres, malgré les conflits sanglants au cours des siècles, nous restions toujours enfermés, dans notre manière de penser, dans cette vision de l'unicité de l'homme dans son rapport à l'unicité du monde et celle de l'absolu !

Il en va de même lorsque nous parlons de l'art et de la culture ; notre discours reste anthropocentrique, extérieur aux autres êtres ; car l'art connaît, lui aussi, des définitions absolues unifiant l'homme par rapport à lui-même, par rapport à la nature, à l'univers et à l'environnement dans lequel il vit.

En fait, cette vision des choses, rêvée ou espérée, n'est pas conforme à la réalité. Elle n'existe que comme fantasme chez ceux qui croient à l'unicité absolue du monde. Parler théoriquement d'un homme universel ou d'une mondialisation absolue, sans contours définis, relève d'un paradoxe au vu de la crise que vit l'humanité aujourd'hui, qui fait que rares sont ceux qui croient en l'existence de cet homme qui représenterait l'humanité.

Le renversement qui s'est opéré dans les concepts fondamentaux, d'une part la perte de la fonction nodale de la philosophie construite sur le dialogue, le débat et la réflexion large et totale reposant sur la perception de la structure complexe qui organise le rapport de l'homme à la nature et d'autre part, et enfin, cette vision des êtres humains comme une poussière d'individus disséminés dans le monde, sans aucun lien qui les rassemble ni aucune conviction essentielle, tout cela fait que le partage d'un certain nombre de principes humains et d'intérêts communs cède devant les intérêts privés et égoïstes, ceci tant sur le plan individuel que sur celui des communautés, des États et des nations.

L'art, en tant que concept universel, a été, de tout temps, une donnée constante de la pensée des philosophes et des créateurs. Loin de se limiter à une élite, il touche l'Homme dans sa relation dialectique avec la nature et l'univers. Par-delà la diversité des formes d'expression artistique et des moyens utilisés, une définition simple et générale de l'art peut être retenue, une définition qui partirait d'une vision de l'homme comme totalité en symbiose avec son universalité et en relation étroite avec cette poussière d'individus répandus sur la planète. L'art est, en effet, un élément primordial dans la réunification des êtres et leur constitution en une énergie créatrice et dynamique qui, loin de tout isolement, agit en interaction avec le monde et se pense à l'échelle de l'humanité et pas seulement de manière égoïste.

L'art, dans sa dimension créatrice, est cet investissement de l'Homme dans la

matière et ce travail qui lui donne formes et représentations. La matière étant ici tout ce qui peut être représenté, y compris l'homme lui-même. L'essence de l'être humain étant cette perle que l'artiste cultive et que le travail de l'art tire des ténèbres de l'ignorance et expose à la lumière en témoin privilégié de la connaissance et de l'expression de l'humanité créatrice et accomplie.

Cette réconciliation avec l'être profond que réalise l'art mène à une réconciliation avec les autres sans qui il n'y ait nul développement du potentiel créatif et inventif. N'est-ce pas dans ce sens que les Ikhwan Essafa disaient : « A vivre seul on ne peut que vivre mal, tant est grand, pour une vie agréable, le besoin de l'homme en produits divers qu'il est loin de pouvoir obtenir sans la contribution des autres. La vie est courte et les domaines sont multiples ; raison qui a poussé les hommes à se regrouper dans les villages et les villes pour s'entraider».

Partant de ce qui vient d'être posé, nous pouvons affirmer que la mondialisation, dans ses dimensions artistique et culturelle, n'a pas vu le jour à la fin du vingtième siècle : elle est aussi vieille que l'histoire. Cette civilisation universelle que nous vivons aujourd'hui n'est que le résultat de cette mondialisation culturelle et économique non déclarée, entérinée désormais par des accords commerciaux mondiaux et des textes de procédure et de mise en application.

Cette mondialisation artistique est attestée par toutes les philosophies humanistes qui avaient traité de l'homme et de son rapport, en tant que créateur, à la nature, et qui avaient pensé cette dernière comme une valeur productrice de savoir et de beauté. Mais une dimension de cette philosophie s'est enkystée. Jadis, pourtant, elle était des plus claires et des plus influentes dans la formation de la connaissance et de l'esthétique. C'est dans son humanité, en relation avec la leur, que les artistes avaient puisé et continuent à le faire aujourd'hui de par le monde. Il s'agit de la philosophie arabomusulmane.

On est en droit de se demander ce qui est arrivé à cette pensée philosophique qui avait présidé à l'essor de l'art arabomusulman et de s'interroger sur ce qui a fait qu'elle s'éclipse du champ du savoir et de la culture pour être remplacée par de soi-disant exégèses théologiques qui colportent l'idée que l'art, en terre d'Islam, est frappé, dès l'origine, d'un interdit et d'une censure qui jugulent son épanouissement et l'empêchent de s'élever à la hauteur atteinte par les arts dans les autres pays non musulmans.

Une littérature importante a été consacrée à l'art islamique dont les œuvres témoignent d'un patrimoine incontournable. Pourtant, à observer aujourd'hui les programmes des médias et les politiques des organismes gouvernementaux ou non gouvernementaux, on se rend compte que l'attention porte de plus en plus étroitement sur l'Islam, sur la législation islamique touchant les comportements individuels et communautaires ou les questions brûlantes que génèrent les actes de certains fanatiques musulmans au risque de faire de cette religion le premier et l'unique danger qui menace l'humanité sur terre. Ceci

évidemment aux dépens de la pensée artistique et esthétique islamique quasi absente de la scène alors que la civilisation islamique a rayonné très longtemps et s'est étendue de l'Est à l'Ouest marquant du sceau de sa pensée l'évolution de la civilisation européenne au cours du vingtième siècle.

Certains penseurs occidentaux sont responsables de cet escamotage de la pensée philosophique artistique et esthétique arabomusulmane. Ils ont en effet contribué à ancrer dans nos esprits l'idée que l'Islam et l'Art ne peuvent que diverger. Ainsi persiste dans l'inconscient de beaucoup ce rejet des arts picturaux, sous toute la diversité de leurs formes, considérés comme répréhensibles ou interdits. Certains chercheurs véhiculent encore dans leurs écrits cette idée de la détermination des formes de l'art arabomusulman par cet interdit de la représentation.

Nous voulons dans cette intervention présenter ces points de vue et, en contrepoint, exposer quelques éléments de la réflexion des philosophes et artistes arabes qui réfutent ces opinions et qui avancent des idées alternatives à prendre, à notre avis, comme base pour le renouveau de nos arts islamiques, tant sur le plan de la pensée, de la pratique assumée que des choix essentiels pour la promotion de formes artistiques islamiques modernes, réfléchies et au diapason des demandes de l'époque, en dehors des fallacieuses oppositions que nous avons adoptées dans un esprit d'adaptation ou de rafistolage.

Quelles sont les opinions des penseurs occidentaux sur la question et comment ont-elles été réfutées par les premiers de nos artistes ?

Quand on feuillette les études consacrées à l'art arabomusulman et à ses fondements esthétiques, on se rend compte que celles des Occidentaux et des orientalistes dominent. Elles sont la référence de beaucoup de spécialistes et sont de plus en plus consacrées, soit par la reproduction des idées qu'elles recèlent ou par la traduction qui en est faite. Personne ne peut nier l'apport de ces travaux, quelles qu'en soient la qualité ou les perspectives ; toutes participent à l'avancée de la recherche scientifique dans ce domaine qui ne peut qu'en bénéficier tant que ces contributions ne sont pas prises de manière absolue, qu'elles restent soumises à l'esprit critique, à l'examen approfondi et à la vérification. C'est là une garantie de la scientificité du travail toujours fondé sur l'analyse minutieuse et la reconsidération des hypothèses quelles que soient l'autorité de l'auteur ou la valeur de ses thèses.

Une des conséquences de cette importance accordée à la référence occidentale est cette idée dominante, dans le milieu des chercheurs en esthétique générale, que notre réflexion esthétique est restée enfermée dans le cercle de l'unique pensée littéraire, et qu'en dehors de cette dimension elle n'a rien apporté. Le patrimoine artistique arabe est quasi exclusivement d'ordre littéraire et ignore la variété des beaux-arts, la danse, la sculpture, la musique, etc. ⁽¹⁾ Cette affirmation, nous la trouvons ainsi, à notre grand étonnement, sans nuance, dans l'introduction du livre *L'Esthétique à travers les âges*

traduit par Michel Assi. Ce ton catégorique permet à l'auteur de faire l'économie d'une recherche approfondie dans les fondements esthétiques de ce patrimoine égrené sur les différents âges de la civilisation arabe. Comme si les chefs-d'œuvre de cette culture étaient bâtards, réalisés spontanément et naturellement sans réflexion ni fondement intellectuel ! Le corpus esthétique occidental restant la seule source légitime en théorie et en pratique.

C'est ici faire preuve d'injustice à l'égard des efforts produits par les penseurs arabes, dont la production encombre des étagères entières en études imprimées ou manuscrites qui approfondissent et expliquent les fondements de l'esthétique des différents arts arabo-islamiques.

Hâtivement donc, et dans une vision très réduite de notre patrimoine, Michel Assi conclut par ce jugement : « Nous avons été privés des bases de la réflexion artistique qui constitue l'esthétique. Celle-ci ne s'élabore qu'à travers la profusion d'une réflexion maintenant un juste équilibre avec la pensée littéraire et fondant une unité structurelle méthodologiquement cohérente. C'est ainsi qu'elle peut s'élever au niveau de la pensée philosophique ou de la philosophie de l'art et des lettres. »⁽²⁾ Ce jugement auquel arrive l'auteur ne peut procéder que d'une méconnaissance de cette pensée ou d'un manque de fréquentation de la philosophie.

En réalité nous n'avons pas été privés de ces bases évoquées, nous nous en sommes détachés parce que nous n'avons fait que suivre les Occidentaux dans ce qu'ils disaient. Nous nous sommes laissé mener par eux ; nous nous sommes reposés sur eux et sur tout ce qu'ils disaient concernant notre patrimoine artistique et littéraire, nous contentant de traduire leurs discours au lieu de nous réaliser en approfondissant notre connaissance de notre patrimoine et en l'enrichissant.

En quoi les études occidentales portant sur notre esthétique arabomusulmane nous ont-elles été utiles ?

Quelles sont les idées qu'elles ont enracinées concernant la problématique de l'art arabomusulman ?

Pour la majorité des chercheurs l'étude de l'art arabomusulman passe par cette question de l'interdit qui définirait son être.⁽³⁾ Ceci semble être un point d'accord entre la plupart des orientalistes occidentaux et certains chercheurs arabes. Tous creusent cette problématique et aboutissent à cette première conclusion, essentielle et globale à leurs yeux que « l'interdit de la représentation figurative et mimétique a fait de l'art arabomusulman, et ce depuis ses débuts, un art immature parce que réprimé. »⁽⁴⁾ Cette opinion procède de la conviction que l'art plastique, tel que connu chez les Occidentaux est la forme légitime et le développement naturel à l'aune desquels doivent être évalués les autres arts. C'est là, selon nous, une idée fausse dérivant d'une pensée raciste évidente pour laquelle il n'y a d'art qu'occidental et d'autre conception que la sienne.

La deuxième conclusion est cette thèse qui explique le non développement de l'art plastique dans le monde arabe par l'interdiction de la représentation figurative qui aurait ouvert la voie à l'éclosion de la calligraphie et à l'adoption de l'arabesque aux dépens des autres formes d'art. Il en ressort que l'art arabomusulman est un art ornemental au sens premier du terme, c'est-à-dire un art décoratif, donc en retard par rapport à la vision des arts plastiques en Occident.

Cette marginalisation de l'art islamique a certes été dépassée. Bien qu'il y ait eu convergence de certains chercheurs occidentaux sur la légitimité de la forme spécifique de cet art, ils n'ont pas dépassé les explications traditionnelles de sa genèse par l'interdit et la censure. Parmi ceux-ci le français Etienne Souriau qui affirme dans son ouvrage *L'Esthétique à travers les âges* : « Il nous faut mettre l'accent sur un point capital ; à savoir l'inexistence des arts relatifs à la représentation et la figuration d'une part et la prédominance, d'autre part, des arts décoratifs fondés essentiellement sur des formes abstraites arabes. L'explication classique aborde cette réalité comme une conséquence de l'interdiction de la représentation de l'être humain dans le Coran et de toute figuration d'une façon générale ; l'Islam étant condamné par conséquence aux seules formes géométriques abstraites. Ce qui est une grande erreur car il n'y a, dans le Coran, aucune interdiction catégorique de cet ordre. »⁽⁵⁾

Si Etienne Souriau met en doute cette thèse de l'interdit, dans la mesure où elle ne figure nulle part dans la première constitution musulmane, il ne trouve de raison à cette absence de l'art figuratif et cette prédominance de l'art abstrait que dans le fait que « la spiritualité musulmane se méfie particulièrement des risques de l'art figuratif et se rassure beaucoup plus dans l'abstrait ». ⁽⁶⁾

Nous ne voyons pas une grande différence entre cette approche et la précédente, entre la thèse de l'interdit et ce qu'il induit, et la spiritualité musulmane dans ce qu'elle effectue selon lui.

La position d'Alexandre Papadopoulos ne s'écarte pas de celle de Souriau. Il a produit un ouvrage sur l'esthétique de la peinture musulmane dont l'idée de base se résume dans cette affirmation que « l'artiste musulman a conçu la révolution esthétique moderne six ou sept siècles plus tôt. Grâce à l'interdit de la représentation des êtres vivants et grâce aux théologiens qui ne comprenaient rien à la peinture, il a saisi que l'essence de tout art et sa loi suprême sont d'être un monde autonome n'obéissant qu'à sa logique interne. C'est ce que réalise le corpus de la peinture islamique».

En fait, ceci revient à dire que l'interdit de l'image figurative ou mimétique demeure le fondement ultime de l'interprétation de l'esthétique et de l'art arabomusulmans. C'est comme si l'auteur laissait suggérer que cette esthétique n'était que le produit du hasard et ne procédait pas d'une mûre réflexion. Conscient que la problématique relève d'une autre détermination dépendant d'une pensée profonde, Papadopoulos ne peut s'empêcher

de considérer celle-ci comme mineure, venant après cette question de l'interdit ou en prolongement à elle. Ceci est vraiment étonnant. Bien conscient de cette pensée qui donne son assise à l'art arabomusulman, il n'hésite pas à mettre l'artiste musulman devant la question shakespearienne « être ou ne pas être », question que les interdits portant sur l'art ne peuvent que poser. L'auteur s'interroge ainsi : « Pouvons nous affirmer que le peintre musulman a su trouver, à travers une image sublime, la réponse à ce problème fondamental et que, sans concession négative, il a transformé son art en voie soufie pour lui d'abord et pour tous ceux qui perçoivent dans l'image plus qu'un simple monde représenté. C'est à cette limite qu'aboutit l'épopée de la peinture musulmane ».⁽⁷⁾

Nous ne pouvons nier que la thèse du Dr. Alexandre Papadopoulos a ouvert de nouvelles perspectives pour la révision de l'art islamique et l'étude de ses différentes formes. Mais force est de reconnaître qu'elle s'appuie sur la question de l'interdit de la représentation figurative et celle de l'imitation de la nature de manière plus générale. N'avance-t-il pas dans son livre que « C'est pour cette raison que nous ne pouvons partir que des œuvres elles-mêmes et des signes objectifs qu'elles manifestent pour voir dans quelle mesure elles se conforment aux contraintes de l'esthétique musulmane c'est-à-dire le respect fondamental de la règle de l'interdit de la représentation des êtres vivants et de la nature de manière plus générale ».⁽⁸⁾

Si l'on s'en tient à cette règle, la conscience soufie selon laquelle l'artiste exerce son travail passe au second plan. C'est, nous semble-t-il, l'erreur que commet Papadopoulos. Il ne creuse pas davantage pour saisir réellement cette conscience, pour révéler la relation de celle-ci avec l'art islamique et l'organisation des éléments qui la constituent. Papadopoulos n'a, par ailleurs, pas appuyé ses affirmations par des exemples consistants du patrimoine arabe. Il s'est contenté d'aborder uniquement cette conscience dans son rapport à la peinture, négligeant son lien à la calligraphie arabe qui, comme une des formes de l'art musulman, ne peut être isolée de la peinture et considérée, à l'instar de ce que font beaucoup de chercheurs, comme un dérivatif compensatoire à la peinture imitative.

Considérer l'interdiction religieuse de la représentation mimétique et de l'imitation de la nature en général comme un des fondements générateurs des formes de l'art arabomusulman, la peinture, la calligraphie, les arabesques, diminue la valeur de l'artiste musulman et le ravale au rang de quelqu'un qui découvre, par hasard, une esthétique qui lui permet de concilier les exigences de sa foi, la légitimité de son être et l'affirmation de son art.

Par ailleurs, l'opinion que cette esthétique résulte de la pensée des théologiens qui ne comprenaient rien à l'art nous confirme dans l'idée qu'elle ne repose sur aucun fondement philosophique théorique et qu'elle n'est qu'une erreur grave qui doit être réfutée par un examen méticuleux du patrimoine de la pensée arabe. Celle-ci nous apprend que l'art

arabe s'est appuyé sur le concept de l'imitation de la nature dans sa plus haute acception, une imitation qui exprime la réalisation de l'être au sens soufi du terme et non au sens superficiel que lui donne l'Occident.

La question qui se pose alors est la suivante : « Comment saisir cette problématique ? »

Nous pensons que l'erreur d'Alexandre Papadopoulos, comme d'autres chercheurs, provient de l'utilisation du concept d' « imitation de la nature », concept qui s'est développé en Occident en rapport avec l'art réaliste classique très répandu aux cinquième et sixième siècles, alors qu'il aurait dû partir, dans son étude, des différentes expressions artistiques qu'a connues notre monde arabomusulman, pour les comprendre de l'intérieur, c'est-à-dire dans leurs relations au contexte épistémique dans lequel elles se sont répandues.

La calligraphie est un des arts arabes. C'est un métier noble, selon Ibn Khaldun, et c'est une des particularités qui distingue l'homme de l'animal. ⁽⁹⁾ Tawhidi, philosophe du quatrième siècle, en dit que « belle, elle donne plus d'éclat à la vérité ». ⁽¹⁰⁾ Elle est un art-isanat comme le sont la peinture et l'arabesque, mais également la prose, la poésie ou la musique. ‘

Pour Ibn Mandhour la « Sina'a », art-isanat, a pour synonyme « 'amal », travail. Ibn Khaldun la définit comme une faculté d'habileté pratique. Selon Tawhidi, elle « suit l'œuvre de la nature comme celle-ci traduit les mouvements du souffle et ses empreintes. »⁽¹¹⁾ L'art-isanat diffère dans son sens profond de la « mihna », profession ou, mieux, charge. Celle-ci, pour le même Tawhidi, suppose l'idée de « dholl », soumission à une nécessité et recouvre, partiellement l'art-isanat. La « sin'a » est bien une charge, mais libérée des contraintes qui lui sont afférentes. Il y a certes, par certains aspects, de la soumission à une nécessité dans l'art-isanat mais pas au point d'en constituer la vérité. ⁽¹²⁾ En effet, l'art-isanat a sa vérité philosophique, une vérité, loin de la soumission, qui exprime la relation de l'homme à l'univers, à l'intelligibilité qu'il en a et la capacité que lui donne celle-ci de se réaliser.

L'art-isanat est un art. D'après Aristote, il est « cette manifestation de l'action de l'homme parlant qui crée des objets imitant les produits de la nature, sur le plan de la matière et de la forme, et ayant des finalités et des fonctions utilitaires et esthétiques similaires ». ⁽¹³⁾ Ce qui existe de manière sensible est, en effet, soit produit par la nature, soit par l'art-isanat. Pour le philosophe, comme par ailleurs pour Tawhidi et Miskawaih, celui-ci imite la nature. Nous la retrouvons la même conception chez Ikhwan Essafa, les frères de l'Intégrité, qui classent les créatures selon quatre espèces : « art-ificielles, naturelles, essentielles et divines. Les objets art-ificiels seraient alors œuvres naturelles, les objets naturels seraient produits essentiels et les objets essentiels seraient produits divins ». ⁽¹⁴⁾ Cette conception de la création suit une hiérarchie verticale partant du haut, de la Vérité « haq » (Dieu) selon la terminologie soufie qui crée le souffle, « nafs » qui crée à son tour la nature qui produit les créatures sensibles (le minéral, le végétal, les

quatre éléments, l'animal et l'humain), ceci pour arriver à l'homme qui crée en imitant la nature. Cette vision procède de la théorie de l'émanation (création de l'univers) qui part de la pensée pythagoricienne et platonicienne, passe par Plotin, les penseurs arabes du Moyen Âge comme Kindî, Farabi, Avicenne et Ikhwan Essafa. Dans cette filiation, nous saisissons l'affirmation de Miskawaih, venant dans le sillage de Tawhidi, que l'art-isanat imite la nature qui traduit les mouvements du souffle et ses empreintes.

L'acte de créer, qui part du premier créateur, transite par le souffle, par la nature et échoit à l'homme, est une opération complexe. Nous pensons que ces phases s'accordent à être des manières de donner image à la hylé, la matière originelle ; image entendue non pas comme apparence, mais substance et structure complexe dans l'ordre et le système desquels les formes, en interaction, se heurtent aux constituants de la matière et à leur disponibilité à les incarner.

C'est dans cette nature imitant le souffle, dans cette mimésis où l'homme créateur imite la nature, que réside la problématique de l'art arabomusulman. En effet, ce cadre accueille les différentes formes artistiques arabes telles que la calligraphie, l'arabesque, la musique, etc. Nous en trouvons trace chez les philosophes arabes qui se sont occupés des questions relatives à ces arts. Sauf que l'imitation ici n'est pas à prendre dans le sens que lui donne Lalande d'« une doctrine qui fait reposer l'art sur l'imitation, c'est-à-dire la manifestation des choses comme elles sont, sans différenciation entre le beau et le laid ». ⁽¹⁵⁾ Elle est à prendre, plutôt dans la définition que lui assigne Ibn Mandhour dans son ouvrage *La Langue des Arabes*, comme une imitation d'actions. Imitation de la nature, certes, mais agissante et active, et non passive. Imitation de l'énergie dans sa volonté et sa puissance à donner à la hylé des représentations (images) pour qu'elle se manifeste en tant que ce qu'elle est. Ceci, évidemment, dans le cadre d'un système résultant de la perception que se fait l'homme de l'univers partant de la structure des corps naturels du minéral, du végétal, de l'animal et de sa propre structure ; ainsi que de la manière dont il appréhende les formes de structuration de ces corps selon l'ordre, l'harmonie et la proportion dans leurs relations aux potentialités structurelles internes de la matière et à sa capacité à s'incarner dans une image qu'on cherche à lui donner.

L'imitation est ainsi dans le principe et non dans la manifestation. Elle procède de la nature de la structuration et non de l'apparence externe de la structure. C'est de cette logique que découle « l'art-isanat » (la technè) de l'art arabomusulman, dans son sens large, et dans ses différentes formes telles que la calligraphie ou l'arabesque.

Quand on examine de près ces deux arts, selon une optique structurale, on se rend compte qu'ils répondent à des règles précises d'agencement. Dans la calligraphie, nous pouvons observer comment, sur le support, les lettres et les mots s'organisent selon les lois de l'ordre, des relations et des ruptures, mais également selon les proportions des espacements et la concordance entre la forme des lignes et les points.

Nous trouvons dans l'Épître sur la graphie proportionnée, établie par Assaker Khalil Assaker ⁽¹⁶⁾, la meilleure argumentation en faveur de l'hypothèse de la calligraphie comme art dérivant, à l'instar de tout autre, de l'imitation de la force créatrice de la nature. N'est-il pas dit dans cette lettre : « La raison de cette admiration pour la graphie proportionnée, tu la trouves dans le fait que le principe de la calligraphie est de saisir la forme de la parole pour qu'elle soit transmise entre les générations et pour que chacun la perçoive, même absent, comme s'il en était témoin. Grâce à elle, nous transcrivons le savoir et nous enregistrons la sagesse... cette fonction ne trouve sa complétude que dans le déploiement du tracé des lettres et de la configuration des mots selon de justes proportions similaires à celles existant dans le règne animal ou végétal pour la bonne mesure des organes et l'équilibre des parties. L'âme humaine étant passionnée par la beauté et encline au charme de l'harmonie naturelle aussi bien la visuelle que la sonore. » ⁽¹⁷⁾

Nous retrouvons la même approche dans la lecture du poème « la rime r » de Ibn Baweb par Ibn Wahid et de l'explication qu'il donne au mot « taswir », figuration, qu'il prend dans le sens de recherche du « tracé graphique » donnant à chaque mot les bonnes proportions organiques de la figure telle qu'elle se manifeste dans la nature que l'art ne fait qu'imiter. » ⁽¹⁸⁾

L'imitation de la force créatrice de la nature entre ainsi dans ce que les frères de l'Intégrité (Ikhwen Essafa) expriment par « l'imitation de Dieu dans les capacités de l'homme ». Ils affirment que « les élèves et les disciples imitent dans leurs actes et leurs productions les actes des maîtres et des initiés qui, eux-mêmes, imitent les sages et, dans ce modèle des sages, il y a ce désir du statut des anges et cet élan à les imiter ». Il en est d'ailleurs de même pour la philosophie conçue comme « imitation de Dieu selon le potentiel humain ». ⁽¹⁹⁾ Mais cette imitation dont il est question n'est pas du tout de l'ordre de la rivalité de création, ceci risquerait, comme disent les Occidentaux, d'attirer Ses foudres ; il s'agit plutôt d'une manière d'être au plus près de Lui, de Le rejoindre pour réaliser l'être propre de l'homme considéré comme vicair de Dieu sur terre. « Dieu n'aimant que l'artiste habile et adroit, on ne S'en approche vraiment que par le travail, le savoir ou la prière ». ⁽²⁰⁾

Enfin, juste avant de conclure, peut-on soutenir cette idée de la fin de l'épopée de l'art islamique? Affirmer que celui-ci n'a été que la résultante de ce refus de la mimésis ou prétendre, comme Alexandre Papadopoulos, que ses formes sont des mondes clos répondant à la simple foi religieuse d'artistes auxquels on a interdit la reproduction des figures de la nature ?

Pour nous, l'artiste arabe et musulman, qu'il soit calligraphe, sculpteur-décorateur, peintre ou architecte, contrairement à la pensée dominante, a essayé, selon ses moyens, d'égalier Dieu et d'imiter la nature dans son énergie créatrice, non dans sa forme de création figée. Il a ainsi produit des objets dont la structure s'accorde aux structures

des objets du monde en raison de ce désir de l'être de s'unir, non pas au sensible, mais au rationnel, non pas à l'apparence extérieure, mais à la structure profonde. Ceci manifeste cette volonté de s'exprimer en tant qu'artiste créateur inventif et actif. Cette attitude traduit une élévation de l'être, une tendance à l'affirmation et à l'aspiration de s'approcher du créateur de l'univers unique dont nous ne sommes que les simples continuateurs sur terre. Tant la maîtrise de n'importe quel art est imitation de Dieu.

C'est là, nous semble-t-il, le cœur de la question à poser. Le patrimoine arabe offre à profusion, sur cette problématique, des éléments conceptuels qui permettent de lire le lien entre l'esthétique arabomusulmane et l'art arabe et de réfuter l'idée, encore aujourd'hui répandue, que cet art n'est que la résultante de l'interdiction de la représentation et de l'imitation de la nature d'une manière plus générale.

NOTES

- (1) Ibn Mandhour, *Lisan Al-Arab*; Encyclopédie de la langue arabe, Liban, T 3.
- (2) Ibn Khaldun, *Al-Muqaddimah*; Les Prolégomènes, La maison du livre arabe, Liban.
- (3) Ikhwen Essafa, Les frères de l'intégrité, Lettres, Ed. établie par Khair-Eddine Ezzarkali, Imprimerie égyptienne, Le Caire, 3T.
- (4) Abou Hayen Ettawhidi, Corpus et marginalia, Le Caire, 1951.
- (5) Alexandre Papadopoulos, Esthétique de la peinture musulmane ? Trd. Ali Louati, Fondation Ben Abdallah pour l'Édition et la Diffusion, Tunis, 1970
- (6) Afif Bahnasi, Esthétique de l'art arabe, le monde du savoir, Koweït, 1972
- (7) Asaker Khalil Asaker, Épître sur la graphie proportionnée ? Institut des manuscrits arabes T1-1, Le Caire, 1955.
- (8) Etienne Souriau, L'Esthétique à travers les siècles, Trad. Michel Assi, T1, Ed. Oweidet, Beyrouth, 1974.

Les arts islamiques à l'ère de la mondialisation islamique

Prof. Hanna Habib

Introduction

Il convient ici, dès le début, d'admettre les réalités que nous vivons actuellement et de reconnaître les changements connus par la région arabe sous l'effet des grands événements politiques et de leurs répercussions sur la vie courante des peuples arabes. Il nous faut également évoquer les grandes questions que le vingtième siècle pose à ces peuples dans la vision de leur devenir ainsi que dans la perception qu'ils ont des différents domaines de la pensée, de la philosophie, de l'économie, de la culture, de la création et des mœurs. Nous ne manquerons pas non plus de rappeler le rôle joué par les pays occidentaux : européens, américains ou sionistes dans l'échec des rêves de plusieurs générations arabes. Entre espérance et illusion celles-ci ont vécu douloureusement l'émiettement et les divisions ainsi que le renoncement à tous les mots d'ordre et les programmes jadis affichés, pour intégrer, telle quelle, la nouvelle donne de la mondialisation qui, en fait, n'est que l'issue logique des objectifs de la vieille colonisation européenne et la forme présente du néocolonialisme occidental.

Nous pensons pouvoir affirmer que la production artistique arabe et mondiale également est étroitement liée aux enjeux et débats du centre européen occidental dans la mesure où celui-ci constitue le noyau essentiel où s'effectue la richesse culturelle souvent à travers un processus d'imitation, de correspondance et de reproduction des expériences des autres peuples du monde et de leurs institutions, notamment les peuples des pays moins développés –appelés pays du tiers monde- et particulièrement des pays arabes.

L'art plastique arabe, dans son parcours historique et contemporain, est foncièrement relié aux enjeux centraux européens –de l'est et de l'ouest- et en est, en grande partie, tributaire. Ceci peut être observé à partir de formes et d'images factuelles très nombreuses. L'orientalisme européen tout comme l'occidentalisme arabe constituent une contribution

première dans la formation de cette production artistique humaine qui nous a offert les moyens de découvrir les modes de manifestation de notre être effectif et son incarnation au niveau des différents champs intellectuels et visuels de la culture transparaissant dans la peinture des lieux de la mémoire arabe, de la beauté des sites naturels, des espaces intérieurs clos ou ouverts sur des extérieurs regorgeant de monde et de liens sociaux prenant des configurations de scènes expressives et de compositions esthétiques comme on en trouve dans les arts occidentaux d'Europe.

Il est à retenir également que les canaux d'échanges entre les pays européens et ceux du monde arabe ont assuré un rôle primordial dans l'ancrage de la créativité artistique dans notre vie culturelle quotidienne. Notre mémoire, cognitive ou visuelle, est porteuse également de toute une sédimentation d'expériences d'artistes qui se sont tracés des voies singulières laissant des empreintes nettes dans le cours de l'art plastique arabe tant sur le plan local, arabe qu'international. On pourrait citer, dans ce cadre, plusieurs noms, d'artistes plasticiens qui se sont nourris à la source de cette mémoire iconographique européenne pour en faire leur référent culturel et opératoire et la consacrer comme matière de leurs expériences et de leurs essais. Les maîtres de la peinture européenne ont été ainsi leurs modèles. De Vinci, Le Titien, Van Eyck, Rembrandt, David, Rodin, Daumier, Manet, Renoir, Delacroix, Cézanne, Matisse, Paul Klee, Mondrian, Gauguin, Van Gogh, Juan Miro, Francesco Goya, Picasso, Vasarely et bien d'autres encore. Ont été des stations fondamentales dans leurs parcours artistiques. Ceci a évidemment laissé une trace profonde dans leur univers avec toutes les marques de transformations sociale, philosophique, politique, et économique, comme cela a introduit, par ailleurs, de nouveaux concepts qui ont influencé intensément et directement l'évolution du mouvement pictural et du travail artistique arabe.

Ce que mondialisation veut dire :

La mondialisation, à l'instar du capitalisme mondial dont elle procède, est un phénomène qui se soutient d'une sorte de paradoxe ou de polarisation. Dans le mouvement même où elle prétend unifier le monde sur une base capitaliste, elle le fait dans une nette distinction entre pôles capitalistes développés et zones périphériques sous-développées. Là où elle pousse une partie du monde à la modernité et à la post modernité elle préserve dans l'autre ses plus archaïques et mauvaises spécificités. Envers et revers d'une même pièce dont on ne peut comprendre une face séparément de l'autre. Le monde comme totalité apparaissant de la sorte comme l'unité de base de toute analyse et de toute intelligibilité.

Au vu de cette réalité, il est naturel de retrouver dans la pensée même de la mondialisation et dans son corpus théorique un certain tiraillement entre universel et particulier. Parmi les théoriciens de la mondialisation, nous avons ainsi certains qui

la conçoivent comme le noyau essentiel sinon la quintessence de ce qui doit résulter de la domination économique capitaliste mondiale en termes de réduction à l'unique et d'imposition d'un seul modèle culturel à l'échelle du monde. Ceci passant par l'élimination des motifs locaux et traditionnels au profit de motifs mondiaux dominants plus précisément des patrons américains aux dépens de tous les autres.

Un deuxième groupe de théoriciens s'opposent avec véhémence à cette tendance à l'universalisme qu'ils trouvent chez les américains, en particulier, et chez les occidentaux, d'une manière plus générale, ainsi qu'à la politique qui s'en suit qui prend la forme d'interventions militaires de par le monde. A vrai dire, ceux-ci ne s'écartent pas réellement de la logique globale de la mondialisation, bien au contraire, ils ont été, on peut dire, plus efficaces quant à l'accentuation de ses aspects négatifs et de ses impacts destructeurs sur les pays du monde les moins développés.

Les écrits de Samuel Huntington, notamment son texte très connu sur *Le Choc des civilisations*, constituent la meilleure expression de cette deuxième conception. L'auteur y critique les Etats Unis aussi bien sur sa tendance à l'universalisme que sur sa politique habituelle et apparaît comme un tenant de l'isolationnisme. Huntington pense que ce qui peut sembler être valeurs universelles applicables indifféremment partout, comme les élections démocratiques, la suprématie de la loi, les droits de l'homme, ne sont, en fait, que des valeurs culturelles spécifiques et distinctives reflétant une structure culturelle propre à l'Amérique et à l'Europe tout au plus.

L'auteur postule l'existence de huit types de cultures actuellement de par le monde : la culture occidentale, la culture chrétienne orthodoxe russe, la culture islamique, la culture hindoue, la culture nipponne, la culture chinoise ou l'héritage confucéen auxquels il adjoint, un peu confusément la culture africaine et la probable émergence de ce qu'il appelle culture de l'Amérique latine.

Mondialisation et spécificité

Toute discussion sur la mondialisation entraîne dans son sillage terminologique, comme une sorte de corollaire, la notion de spécificité ou d'identité. On se retrouve généralement devant une série de questions qui se posent en relation avec cette problématique de la mondialisation et de la spécificité. Ceci aussi bien sur le plan culturel général que celui, plus particulier, touchant par exemple le débat sur la culture arabe à l'ère de la mondialisation et à des domaines plus précis tel que l'art islamique sous ses différentes formes.

Il en est ainsi de cette série de questions :

Quel est le degré de correspondance dans nos pays entre les tenants de la mondialisation et les défenseurs de la spécificité, spécificité religieuse, politique etc. ?

Quelle est la capacité de résistance des tenants de la spécificité dans leur refus des influences extérieures et leur lutte contre la mondialisation et les différentes formes et moyens qu'elle peut prendre ?

Comment expliquer ce qu'on voit apparaître dans le monde arabe, au niveau des institutions mais aussi chez les individus, comme tentatives d'acclimatation à la mondialisation politique, économique ou culturelle ?

En vérité, la plupart de ceux qui font montre d'attachement à la spécificité et de refus des influences de la mondialisation ne s'empêchent pas d'importer les fantaisies de celle-ci ainsi que sa superficialité aussi bien sur le plan économique que sur celui des mœurs. Alors qu'ils organisent la fuite de leurs capitaux vers les banques mondialisées, ils prétendent rejeter toute interaction avec la culture universelle, qui n'est en réalité que le fruit de la pensée humaine, l'accusant d'être étrangère, extérieure et importée.

A examiner de plus près la mondialisation, dans les différents courants de pensée qui la constituent, on se rend compte que le dénominateur commun en est leur défiance à l'égard d'une certaine forme de pensée, à savoir la pensée occidentale du siècle des lumières qui a tant reçu des différentes cultures du monde et plus particulièrement de la culture arabe dans sa dimension rationaliste.

Ce que le siècle des lumières a formulé c'est, en effet, un universalisme découlant d'une vision de l'homme comme être digne de liberté, de bonheur, de justice et de droits humains parce que créature de Dieu. Ce qui signifie que cette nature humaine que nous partageons requiert des exigences éthiques et politiques mutuelles et communes. Celles-ci sont tellement importantes qu'on ne peut les laisser au gré de ce qui peut survenir, de par les différentes régions du monde, sous forme de manifestations culturelles strictement locales ou de phénomènes relatifs aux us et coutumes ou aux traditions héritées comme aux lubies et plaisirs des maîtres et des despotes ainsi que les pratiques limitées à des groupes et à des sociétés précises.

Il apparaît ainsi que les droits et libertés octroyés incidemment peuvent être, de la même manière, remis en question ; parce qu'il s'agit là, en fait, de bases illusoires qui ne peuvent offrir aucune assises à un quelconque paradigme éthique. Ces raisons, ont imposé à l'esprit des lumières la nécessité de faire de la justice et des libertés le bien partagé de l'humanité sans considérations des différences, des spécificités ni des particularismes locaux.

L'interaction des civilisations

A considérer les civilisations comme le résultat d'une élaboration humaine, il est naturel de percevoir les interactions entre elles dans la même perspective, à la mesure de ce qui se passe, d'une manière générale, dans les relations inter humaines. Loin des affirmations de la fatalité du conflit et des vœux de la fin de la lutte entre les civilisations,

la relation entre les civilisations restera sous le signe de ce mouvement de pendule entre conflit et dialogue, guerre et paix, coopération et concurrence, apaisement et tension juste à l'image de ce qui existe entre les individus ou entre les entités humaines collectives tels que la famille ou l'Etat.

Que la relation entre civilisations soit amicale ou inamicale, il reste toujours une vérité tangible que personne ne peut nier. Les civilisations s'échangent les acquis positifs et les générations, dans leur succession se transmettent les expériences, les adaptent et les enrichissent comme un bienfait dont tout le monde peut bénéficier partout dans le monde sans exclusivité, restriction ou considération relative à tel ou tel peuple. Que le degré, la qualité et les domaines de ces acquis transmis soient déterminés par de nombreux facteurs, n'empêche que demeure toujours une part, même infime, qu'une civilisation doit inévitablement aux autres. Plus le bienfait commun s'accroît et plus augmente cette sédimentation culturelle patrimoine commun à toute l'humanité. C'est là ce qu'on peut désigner comme la vraie interaction entre les civilisations.

L'impact de la mondialisation sur l'art islamique

Les arts plastiques arabes, en général, et l'art islamique plus précisément ont subi, à l'instar de tous les autres arts dans le monde, l'influence du phénomène de la mondialisation et l'ont influencé en retour dans la logique de cette interaction protéiforme des civilisations et des cultures évoquée précédemment.

Nous présentons ici les principales formes de cette interaction :

1. La mondialisation de la terminologie relative à l'art

Le terme de mondialisation, employé dans le contexte des arts et de la culture, reste encore empreint d'une certaine flou à l'instar de beaucoup d'autres mots tels que identité, modernité, contemporanéité, démocratie, droits de l'homme, privatisation, nouvel ordre mondial et bien d'autres vocables et notions dont l'utilisation est devenue courante ces dernières années. Critique, artiste ou analyste chacun y va de sa conception et de sa théorie quant au sens qu'il donne aux termes employés, à la définition qu'il leur attribue et à l'explication qu'il leur donne. Ainsi leurs jugements et leurs interprétations se révèlent pas clairs, divergents, parfois même contradictoires tant sont obscures et différentes leurs prémisses. Certains chercheurs dans le domaine en sont arrivés au point de se demander s'il n'est pas préférable de renoncer à préciser ces termes et cette terminologie, l'indétermination leur étant intrinsèque.

Bien que le terme de mondialisation vienne à l'origine du lexique économique désignant la suppression des obstacles et des frontières devant les flux commerciaux afin de faciliter la liberté de circulation des marchandises et des capitaux, il ne se limite pas à cette définition, il l'excède dans le sens d'un emploi dans le champ de la vie culturelle avec ses divers modèles provenant de l'art, de la littérature, du patrimoine ou de la pensée.

La prédilection de certains « amateurs » d'arts plastiques pour l'emploi de ces termes en lien avec la mondialisation, comme modernité ou universalité est un phénomène qui marque notre époque. S'y opposer, tenter de ne pas s'y laisser entraîner ou s'en écarter n'est pas logique et nous laisse en marge de la culture de l'époque, comme à la traîne. Nous avons intérêt à nous atteler rapidement à l'étude des éléments de cette mondialisation, à en comprendre les ressorts, à être attentif à ses orientations, à la pratiquer en toute confiance en soi, en toute connaissance des spécificités de notre culture dont on aura exploré les profondeurs originelles, les contenus véritables et les lignes de contacts avec cette culture mondiale dans ses apports et ses emprunts. Nous n'avons pas le droit de nous croiser les bras, impuissants à accomplir un travail réel et une action authentique.

Dans cette interaction culturelle et artistique avec la mondialisation consistant à donner et à prendre, il ne faut pas nous départir de l'appréhension de tous les facteurs d'influence, positifs ou négatifs, qui peuvent agir sur le citoyen ni de cette confiance en nous-mêmes, en notre culture, en nos arts et en notre civilisation. Cela nécessite une capacité de participation et de contribution active avec des apports concrets à la dynamique de cette civilisation mondiale.

Nous nous pencherons dans ce qui suit sur un des domaines des arts plastiques islamiques : la calligraphie arabe moderne. Notre étude visera à analyser et montrer la réalité de l'influence exercée par la mondialisation sur cet art ancestral se distinguant par des spécificités uniques qu'on ne retrouve dans aucune autre culture.

2. La calligraphie arabe et la mondialisation (exemple d'un art islamique)

A notre époque, dans certaines sociétés qui rejettent encore, sur le plan de la forme et du contenu, la pensée mondialisante, il n'est pas, pour autant, facile, pour le mouvement de la calligraphie arabe de garder toute sa vigueur et sa stabilité. La révolution introduite par la mondialisation exige, en effet, d'accompagner les courants qui appellent au changement et au renouvellement. Ces courants, forts de cette technologie moderne qui s'est imposée et a conquis le domaine des arts, bénéficient d'un engouement sociétal et populaire. Ils s'appuient ainsi sur ceux qui sont éblouis par le brillant des slogans et le clinquant des appellations et qui se retrouvent dans l'oubli du patrimoine et de l'authenticité.

Peu nombreux, parmi le grand public, sont ceux au fait des formes nombreuses, des orientations multiples et des modèles variés de l'art calligraphique arabe. Cette minorité est loin de pouvoir endiguer ce torrent furieux charriant tous les moyens de la propagande et les outils modernes de pointe. La révolution a eu lieu et a apposé ses marques directes sur l'art calligraphique arabe contemporain. Elle y a laissé les traces de son influence, subissant, en retour, les siennes, et l'a revêtu d'un nouvel habit moderne.

Les facteurs qui ont favorisé l'acclimatation de l'art calligraphique arabe à la mondialisation

La calligraphie arabe possède des caractéristiques artistiques, esthétiques, culturelles, spirituelles et culturelles qui ont facilité son adaptation au mouvement de la mondialisation. Nous en rappelons ici quelques unes :

- 1/ La calligraphie arabe se caractérise par une beauté captivante et un goût subtil dans ses formes, ses dessins, sa décoration et son art de la mise en page, que cela soit sur du papier ou sur des toiles. L'artiste musulman a excellé dans l'art de manier des dessins et des écritures dans ses créations. Ainsi ont-ils éclos, depuis les premiers siècles de l'apparition de la calligraphie arabe, des artistes nombreux et des formes multiples qui ont suscité un intérêt affirmé à l'élaboration de méthodes, d'études et de recherches autour de la lettre arabe, de son écriture, de son dessin et de la fixation de ses formes sur la base de règles spécifiques.
- 2/ La calligraphie arabe est à considérer comme l'un des plus beaux champs de l'art islamique. L'écriture arabe qui offre au calligraphe des lettres souples et maniables convient tout naturellement aux peuples qui ont choisi d'en faire une voie culturelle, confortés en cela par leur adhésion à l'islam comme religion qui les guide.
- 3/ La calligraphie arabe est un art qui porte de manière illustre la civilisation musulmane. Elle a été, elle est et demeurera toujours un art débordant de vitalité, apportant lumières, satisfactions et perspectives pour l'homme et la société. En cela il est le témoin des siècles de la renaissance musulmane et du développement qui l'a accompagnée au cours du temps.
- 4/ La calligraphie arabe est à prendre comme un des emblèmes les plus significatifs dans la construction de la civilisation arabo-musulmane et dans l'enrichissement de la civilisation universelle. Le calligraphe arabe et musulman affirme son excellence dans ce domaine au point d'être considéré, par ceux qui se sont penchés sur l'étude de la calligraphie arabe, comme l'artiste qui a donné aux mots une fonction esthétique visuelle à côté de sa fonction significative.
- 5/ L'aptitude de la calligraphie arabe à s'adapter, à s'acclimater et à tirer bénéfice des moyens technologiques modernes de façon à favoriser l'invention de formes nouvelles et de modèles variés appropriés à l'époque mais conservant en même temps un cachet spécifique distinctif arabo-musulman.
- 6/ La calligraphie arabe bénéficie de possibilités plastiques infinies. Ces lettres peuvent épouser au plus loin les linéaments de l'esprit de l'artiste. Les lettres y ont une labilité extrême jouant sur l'étirement, la contraction, l'appui, les prolongements, la continuité, la suspension, la cursivité et l'embrasement, gamme de moyens absents dans l'écriture des autres langues. En cela cet art appartient, de plain-pied, et d'une

manière consciente, forte et globale à la mondialité.

7/ L'apport artistique que peuvent rajouter, en supplément, les formes et les motifs accompagnant les lettres. Les signes diacritiques, les signes de vocalisation ou de gémination sont autant d'éléments graphiques décoratifs dont on ne peut se passer pour l'harmonie de l'ensemble, pour le jeu du plein et du vide ou pour la fonction qu'ils assurent quant à la prononciation juste des mots comme cela peut être constaté dans les styles calligraphiques du « naskhi », du « thuluth » et du « diwani ». Les signes décoratifs jouent un rôle évident dans l'esthétique de l'écriture kûfi et viennent conférer aux éléments graphiques précédemment cités un aspect hiératique et monumental.

Suite à ce que nous venons de dire, nous pouvons affirmer que les sages parmi les Occidentaux et les éclairés parmi les Orientalistes reconnaissent l'excellence qui revient aux Arabes et aux Musulmans de par leur langue et leurs arts. Ils reconnaissent également toute la beauté des lettres de l'écriture arabe. Certains affirment que cette écriture se distingue des autres grâce à des spécificités très nombreuses :

- Cette écriture est apte à prendre forme sous n'importe quel trait géométrique. Elle s'adapte à toutes les configurations sans perdre son identité ni sa véritable signification. C'est pour cela qu'elle a intégré l'apport de plusieurs siècles et ce depuis le début de l'islam, et qu'elle reste perméable aux innovations qu'introduisent les praticiens doués sous forme de petits éléments de précision, de perfectionnement et de décorations supplémentaires. Cette écriture étant en réalité une forme de gravures hautement organisées, de formes géométriques très élaborées et de dessins artistiques dont il est très difficile de cerner les contours ou d'en dénombrer les possibilités.
- Cette écriture manifeste, pour ceux qui l'étudient sérieusement, une similarité relative avec les différents éléments de la vie. Son analyse précise ne peut que permettre à ceux qui s'y penchent d'accéder à ses arcanes et ses mystères.
- Cette écriture arabe se distingue esthétiquement de toutes les écritures du monde, caractéristiques qui lui ont assuré de tous temps une place dans les arts plastiques.

La meilleure preuve de cette position imminente de l'écriture arabe et la plus délicate en même temps est l'utilisation de ses caractères, par les poètes, comme éléments de métaphorisation de la beauté de l'être aimé : au sourcil correspondrait ainsi la nasale « noun », à l'œil la lettre « aïn », aux favoris le « waw », à la bouche le « mim » et le « çad » et aux incisives le « sin » ou, à l'inverse, la comparaison des lettres avec les organes du corps.

Dans le prolongement de ce que nous venons d'établir, on peut dire également que les caractères arabes se caractérisent par leur aspect naturellement sténographique et, en même temps, esthétique. C'est ce que confirme l'orientaliste -Riters- professeur de langues orientales à l'université d'Istanbul en Turquie qui a exercé son enseignement durant les deux époques ottomane et kémaliste : « Avant le dernier bouleversement en Turquie les étudiants notaient ce que je leur dictais très rapidement parce que les caractères arabes sont naturellement sténographiques. Aujourd'hui, les étudiants écrivent en caractères latins et pour cette raison ils me demandent souvent de reprendre à plusieurs reprises ma dictée. On ne peut pas leur reprocher cela parce que l'écriture latine ne connaît pas la réduction, on est obligé de transcrire les lettres dans leur totalité ». Entérinant cette caractéristique sténographique de la transcription arabe, Il poursuit, en affirmant que « l'écriture arabe est l'écriture la plus facile du monde et la plus claire et il est absurde de se fatiguer à chercher un autre moyen de rendre plus facile et plus claire ce qui l'est déjà ».

Sur le deuxième versant, esthétique, il y a unanimité à dire que la calligraphie arabe dépasse toutes les autres pour occuper la première place. On rapporte que Ibn Torjouman, chargé par le Calife abbasside Al Wathek de faire parvenir des cadeaux au roi des chrétiens, vit, accroché à la porte de leur église, un écrit en arabe ; il demanda ce que c'était, on lui répondit que c'était une lettre d'El Mamoun calligraphiée par Ibn Abi Khaled et qu'on l'avait accrochée là parce qu'on l'avait trouvée belle.

Pourquoi mondialiser la calligraphie arabe ?

Pourquoi mondialiser la calligraphie arabe en ce moment justement ? La réponse est la suivante : parce que les peuples –tous les peuples- sont fiers de leur histoire et incitent leurs enfants à préserver le patrimoine. L'oubli de l'histoire est, en fait, une déconstruction de l'entité même de la nation et une manière de l'empêcher d'accéder à la lumière. Le résultat inévitable, en ce sens, ne peut être que la marginalisation, puis la sortie de l'histoire mondiale de l'humanité. Un peuple qui perd une partie de son histoire est un peuple condamné à la déliquescence et à la perte de tous les fondements de sa force créatrice.

Pour cela il ne faut pas qu'il y ait discontinuité. Toute interruption rendrait l'étude de l'histoire problématique sinon impossible.

Ce souci de continuité se manifeste dans la pensée culturelle et intellectuelle de la mondialisation à travers sa volonté à s'imposer non par la simple législation mais par l'établissement d'un système favorisant chez les gens une aptitude d'adhésion et de participation.

En effet les mauvaises interprétations et les fausses analyses de ce patrimoine empêcheraient de rendre compte des valeurs introduites par tel ou tel art sous ses plus

belles formes et ses meilleures illustrations. Il faut reconnaître, par ailleurs qu'un art n'est jamais attribuable à un artiste à l'exception de tous les autres. Loin d'être le produit de visions personnelles, tout art est l'histoire d'une nation accomplie par un ensemble d'artistes, d'artisans et d'hommes de talent. Ceux-ci font que l'art s'ouvre au monde et l'éclaire de sa lumière ardente et scintillante. Ils apportent en effet à l'humanité les meilleurs atours du génie de cette culture musulmane porteuse des valeurs de la justice du bien et de la beauté.

On peut considérer la calligraphie arabe comme ce pont qui relie les différents pays musulmans entre eux et qui relie également tous ceux qui s'intéressent à cet art perçu non seulement comme un moyen de communication et d'expression mais comme un véritable art qui a permis l'éclosion d'une élite d'artistes musulmans qui s'y sont illustrés d'une manière exceptionnelle et qui se sont distingués de leurs homologues occidentaux de par ce qu'attestent des bibliothèques entières d'ouvrages foisonnant de trésors produits de leur génie. Véritable somme qui prouve ce que ces artistes ont accompli dans le sens de la création et de la beauté et qui atteste leur contribution à l'établissement des règles de cet art devenu une science aux fondements sûrs. Un art qui, exploitant, dans la souplesse et l'harmonie, la forme des caractères et les constructions géométriques, offre, aux esprits créatifs et aux hommes de bon goût les plus vastes horizons de création et les plus fortes délectations visuelles.

Il est notable ici de rappeler que l'époque contemporaine a permis l'émergence d'un groupe d'artistes passionnés par la calligraphie arabe. Des artistes qui ont contribué de manière non négligeable à ce que cet art soit dans la mondialisation. Ceci grâce à des aptitudes techniques et des savoirs faire adaptés à l'esprit et la culture de celle-ci mais également à des capacités d'exploitation des données et des moyens technologiques modernes. Ces artistes ont pu ainsi formuler de nouvelles configurations esthétiques à la calligraphie arabe sous des formes modernes différentes de ce qui a existé avant tout en préservant l'essence même de cet art ancestral. Configurations esthétiques respectant le sens de la tradition mais ouvertes aux influences de l'art mondial et de ses courants artistiques tels que : l'école de l'illusion optique, l'école de l'abstraction géométrique, de l'abstraction lyrique, du symbolisme.

Les écoles que nous citons ne sont que des exemples illustrant ce mouvement artistique qui va dans le sens de la mondialisation de la calligraphie arabe.

Conclusions et recommandations

I/ Conclusions :

L'inventaire et l'analyse que nous venons de faire de ces différents modèles de créations artistiques – appartenant tous au domaine de la calligraphie arabe prise

comme un exemple pratique dans les arts islamiques – nous permet de tirer les conclusions suivantes :

1/ L'artiste arabe contemporain a pu produire des œuvres artistiques, dans ce champ de la calligraphie arabe, qui prouve sa capacité et son aptitude à mettre les nouvelles technologies au service de ses créations esthétiques.

2/ L'analyse des œuvres artistiques que nous avons faites nous permet de relever le degré d'appropriation de l'artiste arabe contemporain des courants artistiques mondiaux et sa capacité à les fondre et à les intégrer dans le champ de la calligraphie arabe d'une manière qui permet à cet art de s'immerger dans la mondialisation en lui apportant en retour ses spécificités porteuses de significations et de valeurs esthétiques et éthiques particulières.

3/ Bien qu'influencées par la culture de la mondialisation et de l'universalisme, les œuvres de l'art calligraphique arabe contemporain n'en gardent pas moins leur identité arabe et leur cachet islamique.

4/ Il n'y a aucune raison de s'inquiéter de l'influence que pourrait exercer la culture de la mondialisation et de l'universalisme sur les arts islamiques de manière générale et sur la calligraphie en particulier parce que cet art est loin de se laisser influencer négativement par une culture occidentale quelle qu'elle soit. L'art islamique est capable d'absorber cette culture dans sa propre sphère de façon à ce qu'elle lui confère un trait de beauté supplémentaire.

5/ L'artiste arabe musulman a instrumentalisé la mondialisation d'une manière positive pour son profit et pour le bien même de l'art islamique. Il a pu présenter ses œuvres au monde entier à travers de sites artistiques spécialisés qu'il a créés sur le réseau international du web - internet-, au lieu de se contenter de les présenter localement dans les espaces limités, des galeries et des musées.

6/ La mondialisation est une réalité qu'il serait contre productif de rejeter en bloc. C'est un courant qui a commencé par le domaine économique et qui s'est étendu au politique et au culturel. Cette réalité est une vérité tangible et nous ne pouvons la nier.

2/Recommandations :

Le chercheur recommande ce qui suit :

1/ Ne pas avoir peur de s'ouvrir à la culture mondiale. Cette étude a montré que la mondialisation présente des aspects positifs que nous pouvons exploiter au profit de l'art islamique à côté d'autres négatifs que nous pouvons contrôler. Cette attitude est plus productive que celle du rejet absolu de la culture de la mondialisation.

2/ Enseigner la culture de la mondialisation dans les instituts et les universités spécialisés dans les arts et l'éducation artistique, partant de la conviction qu'il s'agit d'un moyen moderne et contemporain de communication culturelle avec l'autre sans se départir, pour autant, de la nécessité de préserver l'identité culturelle sociale et morale de la société arabe.

3/ Réaliser plus d'études et de recherches pour mieux cerner les influences de la mondialisation sur les différents domaines de l'art musulman afin d'en dégager les aspects négatifs et positifs pour mieux les corriger ou les renforcer et les cultiver.

4/ Exploiter positivement l'apport du réseau mondial de communication – internet – et ce qu'il offre en données aux apprenants et aux chercheurs afin de consolider davantage l'enseignement et l'apprentissage et faire en sorte que cet instrument contribue à l'émergence de créateurs capables d'inventer et d'innover dans les différents domaines scientifiques et artistiques.

REFERENCES

A -Références arabes et étrangères :

- 1/ Ahmed Sadki Eddajani : L'Ebranlement de la mondialisation et la recherche du mondialisme, Beyrouth, Dar al mostaqbel el arabi, 2003.
- 2/ Assaïed Weld Abah : Les Orientations de la mondialisation, Beyrouth, Centre Culturel Arabe, 2001.
- 3/ Ghassen Salama : De l'embaras à l'action : les mutations mondiales et leurs influences arabes, Beyrouth, Dar Ennahar, 2003.
- 4/ Michael. Hardt/Toni Negri : Empire « L'Empire de la nouvelle mondialisation », Trad. Fadhil Jatker, Maktabet Al'abiken, 2002.
- 5/ Kamel Abousaker : La Mondialisation, un regard islamique, Beyrouth, Dar Al wissem, sd.
- 6/ Alvin Toffler : Powershisft knoweldge, wealth and violence at the edge of the 21st century, Bantam Books 1990.
- 7/ Thomas Friedman, the Lexus and the olive tree, Anchor Books, 2000.

B- Revues et Périodiques:

- 8/ Mohamed Youssef al chourabji: « Les traces du Saint Coran dans la langue arabe et les défis modernes », Revue du Patrimoine arabe, Union des écrivains arabes, n°90, Juin, 2003.
- 9/ Mohamed Nachtawi : « Le Monde musulman entre Fin de l'histoire et Choc des civilisations », Revue Al Fayçal, Riadh, N° 325.
- 10/ Hans Peter Martin/Harald Schuman : « Le Piège de la mondialisation », Alam Al maarifa, Kuwait, N° 238.
- 11/ Wizaret Al Maaref al saoudia, « La mondialisation, qui éduque l'autre », Revue Al Maarifa, N° 7.

C- Sites web :

- 1/ Site Al Wifak <http://al-vefagh.com/1384/84061/html/saghafe.htm>
- 2/ Forum Fan El Ibdaa <http://www.splart.net/?act=arc&id=667>
- 3/ <http://www.al-marsam.com/forums/archive/index.php/t-5438.html>
- 4/ www.maftoum.com- Site Borhan Ghalioun, Les défis de la mondialisation
- 5/ [http://www.mansourdialogue.org/arabic/lacs%20\(41\).htm](http://www.mansourdialogue.org/arabic/lacs%20(41).htm)

Cinquième Partie

Arts d'Orient et d'Occident; conflit de civilisations ou dialogue de cultures?

Le ruisseau de la créativité entre la raison et l'esprit. *Mohammed Kamal*

Arts islamiques et arts occidentaux: conflit de civilisations ou dialogue de cultures? Dr. Ibrahim Ismaïl

Le ruisseau de la créativité entre la raison et l'esprit

Mohammed Kamal

Introduction :

La diversité humaine est de toute évidence le pivot de la création de l'univers, avec toutes ses manifestations sensorielles et intuitives. Et c'est cela qui enrichit les mécanismes de la vie, au travers d'une terre sphérique fondée sur les différences des reliefs géographiques qui mènent à leur tour à des différences manifestes dans les strates historiques accumulées par les nations. Dans cet ordre d'idées, nous constatons chez l'homme cette passion de la découverte, à laquelle Dieu l'a prédisposé, et qui le porte à explorer l'inconnu par le biais de la raison et de l'esprit. La raison s'appuie sur les sens de l'ouïe, de la vue, du toucher, de l'odorat et du goût, à côté de sa capacité à classer les données mentales dispersées, alors que l'esprit aspire au champ immense de l'intuition, en dépassant les remparts inaccessibles de la raison, avec une transparence apte, parfois, à transformer en une réalité concrète les rêves, les impressions, les prévisions et les inspirations.

Il arrive que la raison devance l'esprit dans l'opération intellectuelle, et inversement, de même qu'elles peuvent toutes deux fonctionner de concert dans l'exploration des mystères. Mais il est certain qu'elles ne peuvent se passer l'une de l'autre. Le rôle assigné à ces deux dons divins est un sujet de controverse entre les nations, au point que les choix intellectuels varient d'un peuple à l'autre, entre théories rationnelles et philosophies spirituelles, conjectures mentales et certitudes confessionnelles, à telle enseigne que l'histoire est devenue semblable à un ruisseau qui puise dans le puits de la créativité afin d'abreuver l'humanité entière, à travers une terre fécondée par la raison et irriguée par l'esprit. À partir de cette vision humaine, intuitive et équilibrée, s'est développée la relation entre les deux pôles fondamentaux de l'Histoire que sont l'Orient et l'Occident.

Cependant, tous les chercheurs équitables sont unanimes quant à la prééminence de l'Orient en matière de réalisations scientifiques et de créativité et quant à son rôle de pionnier dans le processus évolutif du monde. La plupart d'entre eux reconnaissent sa contribution dans l'introduction de la civilisation en Occident, la modernisation de ses

concepts et son émergence du tunnel obscur dans lequel il vécut durant les siècles des ténèbres. Un tel point de vue de notre part est moins un parti pris pour notre « orientalité » qu'une réflexion objective qui obéit à une méthode historique et documentaire bien établie, abstraction faite de la légitimité de la position tendancieuse issue de l'enracinement dans un patrimoine oriental dont nous ne pouvons nous défaire, d'autant plus que nous avons publié, dans ce sens, un ouvrage sous le titre de Wahj Achchark (= L'Ardeur de l'Orient), dans lequel nous avons traité les différences historiques et créatives dans l'univers de l'image, entre l'Orient et l'Occident, sur les deux axes que sont l'affluent et le produit. Autrement dit, nous allons clairement adopter, à la fois, la neutralité de la raison et la partialité de l'esprit. Il n'y a pas de texte, en effet, qui ne se réclame d'une appartenance à une nation et qui ne porte dans sa matrice des embryons historiques, géographiques et religieux. Malgré la situation critique par laquelle passe actuellement la Umma et qui, au passé comme au présent, est régie par les mêmes systèmes de relations verticales, à différents moments de l'histoire, à côté de la boulimie colonialiste bien ancrée dans la pensée occidentale, nous demeurons convaincu que la relation Orient/Occident se prête au dialogue des civilisations, aux polémiques de la créativité et à l'émulation intellectuelle, pour peu que l'Occident le veuille et qu'il renonce à son arrogance et à sa présomption en faveur de la rationalité et du bon sens. À l'histoire et aux réalisations humaines d'en juger !

Malgré les événements actuels qui prouvent que le conflit des civilisations domine la scène internationale, nous allons, dans le cadre restreint de cette étude, suivre de la manière la plus conciliante, les traces de la nature humaine dans le dialogue polémique afin de parvenir à une langue créative au sein de l'espace de l'image, qui se fonde sur le dialogue et l'échange des idées, non sur l'écartement et l'exclusion comme fait l'Autre avec ses manigances, ses leurre et son refus de reconnaître le vol des richesses intellectuelles et artistiques de l'Orient. Il va de soi que nous allons nous appuyer sur les données de l'Histoire, les proportionnalités (la relativité) de l'image et les fondements de l'identité, de manière à frayer le chemin pour l'écoulement des affluents que le ruisseau de la créativité charrie entre la raison et l'esprit.

Genèse de l'art, d'un point de vue historique :

Les chercheurs considèrent, à l'unanimité, que l'art avait eu, d'abord, durant le néolithique une fonction utilitaire liée aux besoins de l'homme, avant de connaître une finalité esthétique. Ainsi le silex fut-il utilisé à l'état brut avant d'être modifié et affiné à l'ère paléolithique pour enfin passer à l'état de pierre polie à l'âge néolithique et constituer le point de départ de l'art primitif. À ce stade, l'image était exploitée en fonction de certaines croyances qui la dotaient du pouvoir surnaturel de chasser le mal ou de prémunir du danger.

Par la suite, à l'âge énéolithique, on se servit de certains minéraux à la place de la pierre, jusqu'au jour où les Égyptiens descendirent du plateau vers le fleuve du Nil en quittant la chasse pour l'agriculture et, dans un grand élan méditatif, voulurent sonder les profondeurs de l'univers et connaître son étonnante architecture. À la même époque, on vit se dessiner les traits de l'Orient à travers la foi en la résurrection et en le jugement dernier et l'intérêt accordé à la vie intermédiaire. Des statues de dieux intercesseurs virent le jour et on commença à découvrir l'esprit BÂ dans sa relation avec le corps KÂ, avec la conviction de la réintégration inévitable de l'esprit dans le corps après leur séparation. L'engouement pour l'au-delà et pour l'exploration de l'inconnu était à son comble. Il y eut alors une première tentative véritable d'établir un pont entre le monde visible et le monde invisible à travers la pyramide dont la structure rend compte de la relation à énergie ascendante entre la terre et le ciel. Cet édifice spirituel constitue probablement le fondement des arts orientaux ultérieurs. L'examen de son architecture montre que la pyramide est constituée d'une base carrée à partir de laquelle s'élèvent quatre triangles inclinés vers le sommet, qui se rejoignent en un point appelé « butte primordiale », ayant la forme d'un carré plus réduit que celui de la base, ce qui explique le rapport de variation proportionnelle entre le rétrécissement de la forme et l'intensification de l'énergie ascendante. À la même époque, dans les quatrième et cinquième dynasties, apparut ce que l'on désigne par l'expression « textes des pyramides », sorte de développement impétueux de conceptions religieuses qui concernaient la personne du roi avant de se généraliser, plus tard, à l'ensemble du peuple. Ces textes contenaient également des pratiques qui se retrouvèrent ultérieurement dans les religions révélées, entre autres le lavage des morts, la levée du corps, l'inhumation, le baptême et divers rites culturels qui donnèrent plus d'ardeur aux représentations de l'invisible et à la conviction de son existence. À ce tournant de l'histoire, les Égyptiens découvrirent l'écriture, dont les signes étaient proches des symboles et aussi des idéogrammes chinois et de certaines familles linguistiques hindoues et japonaises. Ces peuples sont tous des piliers au sein de la culture orientale qui se fonde dans la signification des signes sur la peinture et le dessin beaucoup plus que sur l'alphabet. Dans cet ordre d'idées, nous ne pouvons omettre de parler de l'invention de l'imprimerie et de la gravure par les Chinois, à la deuxième moitié du IXe siècle avant J.-C, car c'est une grande étape dans la voie de l'art.

À ce stade-là, l'Occident n'avait pas encore commencé son itinéraire dans le domaine de la création dont les premiers signes apparaîtront à la deuxième moitié du VIIIe siècle avant J.C, avec les Grecs, influencés par les données de la civilisation de L'Égypte antique, en l'occurrence les cérémonies funéraires et la représentation mythique. Lorsqu'en l'an 666 avant J.-C. ils pénétrèrent en Égypte sous le commandement d'Alexandre le Grand, qui essaya de se rapprocher de la religion des Égyptiens par le biais d'Amon, il y eut ce que nous appellerions un « pacte religieux » à travers l'union du dieu égyptien Osiris et du dieu grec Dionysos, union qui fut couronnée par la naissance de Sérapis. Nous voudrions, à ce point-ci, signaler la présence du dialogue à cette époque malgré le fait

que les Grecs étaient les conquérants et qu'ils interdisaient aux Égyptiens le service militaire. Mais ils étaient conscients que la religion était le point d'appui de la culture égyptienne. Plus tard, elle aura le même rôle au sein de la civilisation orientale dans son ensemble. Quelques temps après, pourtant, les Grecs changèrent d'optique et portèrent un intérêt considérable à la culture de la raison et à son potentiel dans l'exploration et le dévoilement de l'inconnu. Cela est bien manifeste dans leurs représentations sculpturales et picturales qui demeurent encore aujourd'hui comme un tremplin pour les conceptions artistiques occidentales, en commençant par Polyclète et Phidias pour parvenir à Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, Degas, Rubens, Ingres et bien d'autres parmi ceux qui se sont basés sur le langage du corps et ses reliefs tentateurs, incluant les seins, les fesses et les organes sexuels, avec un grand souci pour les détails matériels les plus minutieux qui se conforment aux mutations sociales occidentales. Même quand elle apparut sur la scène, l'Église s'était montrée obstinée et autoritaire, sans compter qu'elle avait séparé de façon aberrante, l'esprit du corps. Tout cela avait généré des pratiques opportunistes telles que l'inquisition et le trafic des indulgences.

Les mutations de l'instinct et les fondements de la foi :

D'un autre côté, la pensée orientale prenait de l'extension dans le prolongement naturel de ses racines. En effet, alors que toute la zone était imprégnée de la culture grecque qui se fondait, avec beaucoup d'originalité sur l'imitation et qui se laissait séduire par le visible et le leurre du paysage visuel limité, il se produisit, de nouveau, un retour inattendu vers les sources de l'Orient, avec l'avènement du christianisme, qui réhabilita la magnificence de l'esprit et l'inéluçabilité de la résurrection et du Jugement dernier. S'ensuivit une lutte entre cette religion et le paganisme romain qui avait hérité à peu près toutes les idées grecques, entre autres, la non-croyance en la résurrection. Malgré cela, il y eut beaucoup de convertis qui se rallièrent au christianisme sous l'effet du dialogue ou par libre conviction. À partir de là, on vit apparaître dans le monde oriental, de nouveaux procédés artistiques qui avaient un rapport étroit avec de longues périodes antéchrétiennes, comme l'incrustation, le feuillage, les motifs floraux, la fructification, l'arrondissement, l'équarrissage, le pointillage, le nivellement, les découpages de l'arabesque et d'autres combinaisons de formes qui exprimaient l'aspiration à l'absolu. S'y ajoute l'iconographie, comme sécrétion naturelle de la nouvelle religion, distincte de l'iconographie du christianisme occidental qui tendait à peindre le corps et à mettre l'accent sur ses détails les plus infimes, bien que les deux visions se fondissent sur le miracle de la naissance du Christ et sa crucifixion, du point de vue du dogme chrétien. C'est là une différence qualitative entre les deux conceptions, orientale et occidentale, au sujet de réalités qui ne sont qu'une seule et même chose, ce qui consolide la nécessité du dialogue circulaire, ce ruisseau de la créativité qui abreuve, dans son mouvement rotatif, ses fidèles avec la quintessence de la raison et de l'esprit.

Les arts islamiques à travers les siècles :

Dans le prolongement de l'itinéraire religieux évoqué plus haut, la religion musulmane, qui apparut en Arabie en 610 de l'ère chrétienne (au premier tiers du VIII^e siècle), n'avait pas d'art propre à elle et ne prétendait point écarter ou renier ce qui avait précédé, ni prendre son autonomie par rapport au passé. Bien au contraire, le prophète Mahomet (Que la paix et le salut de Dieu soient sur lui) tenait à préciser que son message était le couronnement d'autres messages antérieurs et que, en sa qualité d'ultime prophète, il ne faisait que poursuivre un itinéraire prophétique que d'autres avaient commencé avant lui. Pour cette raison, l'Islam avait entamé le dialogue dès qu'il entreprit la conquête des territoires voisins, la Palestine d'abord et la Syrie en 632, puis l'Iraq en 637, l'Égypte en 639 et enfin l'Iran en 642. Bien entendu, les musulmans avaient beaucoup emprunté aux arts des ces pays et allaient même jusqu'à conserver la saveur créative de chacun d'eux. En conséquence, il faudrait réviser la formule en usage des « arts islamiques » et parler plutôt de l'« art islamique » de l'Égypte, de l'art islamique de l'Iran, de l'Iraq, etc.

En vérité, à la naissance du prophète (Que la paix et le salut de Dieu soient sur lui), l'Arabie était située aux confins des deux empires perse et romain. La lutte des nouveaux conquérants contre ces deux empires continuera jusqu'à la conquête d'horizons lointains des deux côtés, Est et Ouest. Il a été attesté que la religion musulmane ne combattait pas les religions autochtones des territoires conquis mais qu'elle les protégeait, préservait et respectait leurs dogmes ainsi que leurs biens et propriétés. À partir du règne des Omeyyades (de 661 à 749), un intérêt véritable fut accordé à un patrimoine artistique spécifique. Lorsqu'en 661, le Califat fut transféré de Koufa à Damas, l'empire romain s'étendait du côté ouest vers l'Espagne et le littoral de l'océan atlantique et du côté est vers le nord de l'Inde et les frontières de la Chine. À l'époque des Omeyyades, le dialogue en matière de créativité fut établi avec l'Autre, en ce sens que les Omeyyades entrèrent en relation avec, d'un côté, la civilisation romaine chrétienne et byzantine de la Syrie et de l'Égypte et, d'un autre côté, avec les Perses présents en Syrie et en Iraq et ce, parce que le territoire était sous domination byzantine lorsque les Arabes le conquièrent aux dates citées supra. Les territoires en question avaient conservé beaucoup d'éléments artistiques des Hellènes et des Romains polythéistes ainsi que certains traits sassanides, compte tenu du lien avec l'Iran. À ce tournant de l'histoire, le dialogue de la créativité avec l'Autre était bien en vigueur, semblable à un ruisseau en rotation entre les filtres de la raison et de l'esprit. Malgré les impératifs religieux et géographiques, la nouvelle religion avait choisi d'emblée de tirer profit des réalisations de l'Autre, plutôt que de lui être hostile. À l'époque omeyyade en particulier, les arts commencèrent à resplendir avec, comme point de départ, l'assimilation des réalisations de la contrepartie. L'architecture, surtout celle des mosquées, connut une évolution remarquable, en tirant avantage de l'art chrétien de Syrie, du temps du Calife Abdelmalek Ibn Marwan, avec la construction de la mosquée du Dôme du Rocher, considérée comme l'une des plus importantes réalisations,

et également la Grande Mosquée de Jérusalem, la Mosquée omeyyade de Damas, la Mosquée de Sidi Okba à Kairouan et la Mosquée Azzaitouna à Tunis. La conception du Dôme du Rocher décèle à l'examen une ressemblance avec certaines églises de Syrie, entre autres l'église Saint-Jean de Jérach qui fut bâtie dans le palais de Constantin, en forme de cercle à l'intérieur d'un plan carré. Citons aussi l'église de l'Ascension qui fut construite au IV^e siècle sur le mont des Oliviers, en Jordanie, selon un plan octogonal, à l'intérieur duquel se trouvait un cercle entourant le rocher d'où le Messie avait pris son ascension vers le ciel. Quant aux dômes, ils étaient déjà connus en Syrie lorsqu'elle fut conquise par les Arabes qui y trouvèrent des églises aux dômes en bois. Par ailleurs, les mosaïques découvertes à Madaba, en Jordanie, prouvent que la ville de Jérusalem était conçue selon un plan circulaire. Certains éléments esthétiques, qui n'étaient pas connus avant l'Islam, avaient été introduits dans l'architecture de la mosquée. Il en est ainsi du minaret qui semble être une imitation des tours annexées aux lieux cultuels de la Syrie et dont la conception était passée en Égypte pendant le règne de Moawiya, ainsi que du Mihrab concave et du Minbar, considérés comme éléments esthétiques et utilitaires, connus des églises avant les mosquées. En ce qui concerne l'architecture palatiale, il a été attesté historiquement que les Omeyyades au pouvoir avaient exploité, après les avoir restaurés, les palais romains en ruine qui se trouvaient à l'orée des campagnes et sur la route du désert. Yazid Ibn Abdelmalek avait ainsi fait restaurer Qasr Al-Muwaqqar et en avait fait le centre palatial du désert. Les Omeyyades avaient, en outre, bâti les palais de Qasr Al -Hayr Achchariki, Qasr Al Hayr Al -Gharbi, Mchatta, Tûba, Al Mafdjâr et Al-Minya, sur le modèle byzantin et en faisant appel à des maçons et ingénieurs byzantins. Dans le prolongement de cette voie créative, les décorations architecturales en mosaïque furent influencées par l'art byzantin. La décoration du Dôme du Rocher est l'une des plus anciennes adaptations de l'ornementation végétale à base de palmier, de pin, de feuilles d'acanthé et de divers fruits tels que les raisins et les grenades. Il est à remarquer que la plupart des procédés ornementaux de cette époque constituaient une imitation des arts grecs et byzantins et également des arts hellénistiques et sassanides avec, cependant, des modifications qui tenaient compte des nouvelles nécessités religieuses et sociales.

L'attrait pour les arts de l'Autre s'étendit à la peinture murale, à l'ornementation sur le stuc, à la gravure sur bois, au façonnage des métaux et à d'autres arts, majeurs ou mineurs. A ce point de notre étude, il semble évident que ce sont les Omeyyades qui cristallisèrent les véritables traits d'un art propre à la nouvelle religion, en se fondant sur les réalisations de l'Autre mais avec un outil d'inspiration semblable à un filtre qui procède par des suppressions et des ajouts pour aboutir à une production créative érigée sur le dialogue et non sur le discrédit et l'effacement. L'école omeyyade était ainsi un creuset d'arts hétéroclites romains, byzantins et perses, réunis tous en un seul moule grâce auquel l'art islamique acquit une nouvelle physionomie qui exerça son influence sur tous les territoires dépendant des Omeyyades. Nous nous sommes sciemment étalé sur cette période car, de l'avis général des savants, elle représente la pierre angulaire de cet art

nouveau-né qui est passé maître en matière de dialogue et non de conflit de civilisations.

L'itinéraire des arts islamiques se poursuit dans les diverses contrées, au cours de la première période abbasside, en Iraq, au Nord de l'Afrique, en Égypte, en Iran, à Khorassan et en Afghanistan, dans tous les domaines : architecture, sculpture sur pierre et sur bois, peinture murale, céramique, art du livre avec la calligraphie, la dorure, l'illustration et la reliure, sans omettre le textile dans toutes ses variétés. La relève fut ensuite prise par les Toulounides, les Bouyides, les Samanides, les Ghaznavides, les Ilkhanides, les Timourides, les Mamelouks (Bahrites et Burjites), les Safavides, les Ottomans et ainsi de suite jusqu'à ce que les véritables traits des arts se fussent bien consolidés dans les divers territoires et aux différentes époques du règne musulman. Ces arts avaient tiré le meilleur des réalisations de l'Autre, au moyen de l'appropriation qui vise à assimiler le produit importé et à le filtrer à travers la surface spongieuse soumise aux constantes de l'identité qui se fondent sur des motivations historiques, géographiques et religieuses dont la soif de créativité est étanchée par la raison et l'esprit.

Les passerelles du commerce, des conquêtes et expéditions :

Comme nous faisons preuve de tolérance à l'égard de l'Autre sur les plans de la pensée, de la religion et de la créativité, lui aussi devrait se mettre au diapason et admettre le principe de l'influence mutuelle, car c'est réellement une vérité historique inévitable qui s'est concrétisée à travers de nombreuses passerelles dont les plus importantes étaient les anciennes routes du commerce. L'Égypte, à titre d'exemple, contractait de nombreuses relations commerciales avec ses voisins de toutes parts. Cette activité, du temps des Ptolémées et des Romains, connut une grande prospérité via la mer Rouge, l'Océan Indien et les mers de l'Extrême-Orient jusques en Chine. Pour ce qui est des réseaux terrestres, les plus importants étaient la route qui longeait les côtes de l'Arabie jusqu'aux centres urbains du Machreq, et la route de l'Île qui reliait Antioche à la Chine par la passe Khyber et qui comportait des branchements en direction de la Perse, de Bactria, des monts Pamir et du bassin du Tarim. Dans ce même ordre d'idées, en l'an 166 de l'ère chrétienne, eut lieu la première expédition diplomatique entre Rome et la Chine. Pour en revenir au commerce, les marchands européens, après un long séjour de six mois dans la vaste contrée de l'Orient, rentraient dans leur pays et relataient à leurs compatriotes les choses vues et entendues. Les contacts entre l'Orient et l'Occident se faisaient également par voie maritime, via le Cap de Bonne-Espérance. D'un autre côté, les conquêtes islamiques avaient amplement marqué l'Occident, en parvenant aux rives de la mer Méditerranée et aux côtes de l'océan Atlantique.

L'invasion arabe de la Sicile, puis d'Appolia et de la Calabre, laissa des traces manifestes dans tous les domaines, artistiques et culturels en particulier. C'est ainsi que le style arabe fit son apparition dans les palais et les mosquées construits par les Arabes

et que la gravure et l'ornementation islamiques furent exploitées dans la décoration de la Chapelle palatine, édifice bâti au XIe siècle à Palerme, en Italie (Sicile). Les Arabes, ainsi que les Occidentaux, empruntèrent aux Perses les arcs outrepassés connus sous le nom d'arc gothique. L'art gothique lui-même prit à l'architecture arabe la forme des minarets construits selon un plan carré surmonté d'une partie octogonale, au-dessus de laquelle se trouve une partie circulaire. La plupart des églises étaient bâties sur ce modèle. En 1063, la ville de Pise, qui s'était alliée à la flotte de Gênes pour expulser les Arabes de Sardaigne et qui avait aidé les Normands à s'emparer de la Sicile arabe, commença à construire ses cathédrales argentées en puisant dans les butins usurpés aux Arabes. Depuis la chute de Palerme, l'architecture européenne resplendit de l'héritage esthétique de l'art arabe. L'Andalousie, avec une population composée entre autres de Goths occidentaux arriérés et de berbères maghrébins, connut, pendant à peu près huit siècles, à partir de 711, une période de prospérité et de splendeur dans tous les aspects de la vie, notamment de l'art qui, grâce à sa souplesse et à la saveur de son rythme simple, exerça son influence jusqu'à la Renaissance, sur les arts germaniques et européens, comme en témoignent le Palais de l'Alhambra à Grenade, la Grande Mosquée de Cordoue et la tour de la Giralda à Séville. N'oublions pas aussi d'évoquer Avicenne qui, en tant que philosophe, rayonna sur l'Andalousie et plus tard sur d'autres contrées. Les styles islamiques se conservèrent en Espagne dans l'architecture et la fabrication d'objets d'art, même après le déclin des Arabes et la chute de Grenade en 1492. L'influence islamique était bien visible aussi à Tolède, à travers l'ornementation des églises, la fabrication du textile et la gravure sur bois. Le Palais de Séville, surtout, pouvait se vanter de la beauté architecturale arabe. Quant aux Croisades (1095-1294), elles marquèrent profondément la relation entre l'Orient et l'Occident qui passait par une grande crise au début de ses campagnes colonialistes. L'Histoire montre, en effet, que les motivations des Croisades étaient économiques et non pas religieuses comme on le prétendait. Ainsi, le 27 novembre 1090, dans le sud de la France, en Auvergne, à Clermont, le pape Urbain II, devant une foule de chrétiens réunis dans une vaste cour, commença son prêche nourri d'hostilité contre la Palestine par une description de la situation déplorable de l'Église catholique, de la misère et du sous-développement qui régnaient en Europe. La religion servit de prétexte à l'Europe pour s'emparer des trésors de l'Orient, c'est-à-dire de ses objets d'art, ses palais, ses bijoux, ses bibliothèques et ses monuments. À partir de là, commença le transfert de l'art oriental vers l'occident, surtout en ce qui concerne le textile et les étoffes, sans parler de l'imitation de divers styles artistiques tels que l'arabesque, la décoration à motifs géométriques et la gravure. Ajoutons à cela l'adaptation par les Croisés d'un usage oriental qui consistait à couvrir le sommet des forteresses d'un chapeau de pierres, style qu'on peut remarquer dans la citadelle de Leernes en Belgique et la forteresse de Roudel, en Allemagne. L'architecture gothique, dans les villes du sud de la France, en Italie et en Sicile, était aux XIe et XIIe siècles, nourrie d'éléments architecturaux islamiques. On décèle, de même, dans l'art chrétien d'Europe, une imitation de styles islamiques comme

la planéité et les formes géométriques en architecture. Après le retrait des Croisés et leur départ des terres d'Orient, les routes du commerce se rouvrirent et le transfert des œuvres et objets d'art orientaux vers l'Occident se fit plus intensif.

L'examen attentif de ce que nous avons passé en revue montre que les arts islamiques sont une sorte de creuset qui, en toute conscience et avec un esprit émulateur, a su tirer profit des arts de ses prédécesseurs : Perses, Chinois, Iraniens, Égyptiens, Romains, Grecs et Hindous. Il les a ensuite assimilés à l'intérieur d'un moule esthétique très spécifique qui s'est développé tout au long de l'évolution chronologique et de la dynamique sociale. Par la suite, l'influence occidentale s'exerça de nouveau, pour les raisons historiques précédemment évoquées, ce qui conforte l'idée que la relation artistique entre l'Orient et l'Occident est avant tout un dialogue des cultures, malgré l'occultation de cette notion et l'absence d'un tel objectif à différentes périodes pendant lesquelles l'expansion colonialiste l'emporta sur la tolérance. Ce fut le cas des Croisades et des campagnes ultérieures contre l'Orient, considéré comme objet de convoitise par les Anglais, les Français et les Italiens qui en arrivèrent à se partager ouvertement les territoires sans le moindre scrupule. Malgré tout cela, l'attrait de l'Orient a perduré, son influence continue, à l'époque moderne, à s'exercer sur l'ancien colonisateur et l'imprégnation artistique interactive, tel un ruisseau, tourne sans cesse sous le contrôle de la raison et de l'esprit.

Les manifestations de l'influence réciproque :

D'un point de vue méthodologique, nous sommes tentés de voir, entre l'Orient et l'Occident, une différence qualitative dans la perception de l'univers et de ses mécanismes, et par là même une différence dans les motivations de la formation de l'image chez chacune des deux parties. Sur les plans philosophique et historique, l'Orient a tendance à s'appuyer sur la force de l'esprit et sa capacité illimitée d'exploration et de mise en lumière, alors que l'Occident se fonde, depuis sa naissance, sur l'action de la raison et sur ses permutations et combinaisons complexes. Compte tenu de l'équilibre qu'il y a eu entre la raison et l'esprit sur de nombreux axes historiques dont nous avons évoqué quelques-uns, nous sentons le besoin d'éclaircir davantage certaines manifestations qui font alterner les phénomènes d'emprunt et d'influence.

A l'époque des Mahayana, l'Inde fut conquise par Alexandre le Grand et entra ainsi en contact avec la Grèce. Les statues de Bouddha devinrent plus gracieuses et ressemblèrent à celles du dieu grec Apollon. Les dieux brahmaniques eurent leurs traits plus fins et furent drapés de magnifiques tenues, semblables à celles des dieux grecs. Suite à quoi les Hindous craignirent la perte des spécificités spirituelles de leur sculpture. Aussi revinrent-ils aux styles originels en donnant la primauté à l'aspect spirituel aux dépens des détails rationnels précis. C'est alors qu'apparut, dans le district de Mysore, un type de statues en pierre qui représente les traits spirituels de Bouddha à travers le figement

du mouvement, la fixité du regard et la douceur psychique qui résulte de l'abstinence et de l'aspiration au salut de l'esprit.

Quant à l'influence des Égyptiens sur la pensée grecque, elle se manifeste au travers des nombreuses représentations de dieux et déesses que les Grecs adoraient, comme Zeus (dieu de ciel) et Aphrodite (déesse de la beauté). Pendant une certaine période, toujours sous l'influence des Égyptiens, les Grecs crurent en la vie intermédiaire, ce qui transparissait dans le domaine de la sculpture, à travers les statues en bois coloré et les statues en marbre, en profusion dans l'Archipel. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, la statue d'Artémis, réalisée par un sculpteur de l'île de Delos, sur le modèle Xoana, et très proche des statues de l'Égypte antique.

En ce qui concerne les arts industriels ou ce que certains chercheurs désignent par « arts mineurs », à savoir l'incrustation, l'orfèvrerie, la céramique, la fabrication des tentes, le martèlement du cuivre, le façonnage du bois, les costumes traditionnels, etc., nous avons ci-dessus évoqué l'influence bilatérale dont ils firent l'objet. L'influence de ces arts continue à s'exercer encore aujourd'hui ; il suffit d'en voir les répercussions sur Pablo Picasso (1881-1973) dont la peinture cubiste fut marquée par l'art andalou, plus particulièrement par l'école de "Aïn Attaïr". Henri Matisse (1829-1954) fut, lui, beaucoup plus qu'aucun autre, impressionné par les arts orientaux dont le principe est la planéité, l'absence de la troisième dimension et la tendance à la décoration, à la gravure et à l'ornementation végétale, ce qu'illustrent ses deux tableaux « Chemise roumaine » et « Le Grand Atelier ». Cette influence s'explique par ses voyages en Afrique du Nord, surtout au Maroc, et par l'intérêt qu'il accordait aux croquis perses. Les travaux que Paul Gauguin (1848-1903) réalisa à la fin du XIXe siècle, à Tahiti, portent, au niveau de l'exécution et du contenu notionnel, la marque des œuvres de Yahia Al Wassiti le bagdadien qui avaient été effectuées cinq siècles auparavant.

Du côté européen, le courant impressionniste, à la fin du XIXe siècle, à travers ses représentants Renoir, Sisley, Pissarro et Monet, exerça son influence sur les travaux de l'Égyptien Youssef Kamel, du Syrien Michel Kercheh, du Libanais Kaïsar Al-Jamil, du Tunisien Yahia Atturki et de l'Iranien Fayek Hassan, et ce, à la première moitié du XXe siècle. Les impressionnistes européens étaient marqués essentiellement par l'art japonais. Les artistes orientaux de l'art abstrait, de l'expressionnisme et du surréalisme furent influencés par les représentants européens et américains de ces mêmes mouvements. Les exemples illustrant cette influence réciproque entre Orient et Occident sont innombrables ; nous avons choisi de mettre l'accent sur quelques-uns pour insister sur le caractère inévitable de la perméabilité intellectuelle chez les hommes, toutes catégories confondues, perméabilité dont Dieu a fait le pivot de l'architecture de l'univers qui continuera à garder sa force esthétique à travers le circuit de la créativité entre la raison et l'esprit.

La boussole perdue dans la relation actuelle :

De ce qui précède, il ressort un certain nombre de vérités historiques dont la plus importante est l'échange artistique, à diverses périodes, entre l'Orient et l'Occident. Cet échange était tantôt favorisé par la relation pacifique qu'illustraient et illustrent encore aujourd'hui les routes du commerce, tantôt par les conséquences naturelles des conquêtes, des invasions et des campagnes militaires. Malgré cela, la création artistique demeura souveraine sur le trône de l'humanité. Ainsi, son action ne s'est-elle confirmée qu'après coup, lors de son filtrage de part et d'autre, sur les plans géographique, idéologique et social.

Il ressort également une autre vérité qui consiste en ces différences qualitatives entre les deux parties, au niveau des motivations et du produit créatif final. Malgré tout, l'influence réciproque continue à être active sur les deux axes rationnel et spirituel, ce qui a donné lieu à des manifestations concrètes exprimant un véritable dialogue entre les deux cultures à travers une musique cognitive intérieure à laquelle fait écho une autre musique, extérieure celle-là, qui privilégie de façon générale le champ réceptif humain. C'est là, probablement, une dénonciation des thèses simplistes de la mondialisation que défendent les soldats du monde en tentant désespérément d'effacer la culture de l'Autre sans connaissance réelle des mécanismes de l'Histoire que nous avons évoqués à maintes reprises. L'édifice mondial a, en effet, été fondé sur la diversité et la différence, pour enrichir cette mosaïque humaine. Il va de soi que les peuples aspirent à leurs identités accumulées et soumises aux constantes géographiques, aux rythmes successifs de l'Histoire et aux lois idéologiques. Il s'avère ainsi difficile d'ébranler ces entités au profit d'une hégémonie unitaire faite de puissances soucieuses de brouiller les cartes et d'astreindre les peuples à leurs dessins répressifs, pour peu que ces puissances prennent conscience de leur indigence créative et leur incompétence cognitive.

Pour cela, l'auteur de cette étude qui s'enorgueillit d'appartenir à la lignée arabe et à la famille orientale, n'est pas contre le dialogue et l'échange culturel fondés sur des bases humaines bien établies mais prend position aux côtés des hommes avec lesquels il partage la patrie, l'histoire et le dogme, contre les cohortes de la piraterie qui aspirent à la spoliation et au saccage, beaucoup plus qu'à une polémique intellectuelle libre qui respecte les valeurs et les spécificités des nations. La ténacité dans les tranchées de la résistance est sans aucun doute un élan qatari pur, apte à lutter contre la soumission qui prendra bientôt fin. Mais, la question qui s'impose, c'est de savoir quelle est la bonne voie que la nation ainsi que l'Orient tout entier doivent emprunter pour retrouver la boussole qui manque dans notre relation actuelle à l'Occident avec sa perception verticale de l'Autre, son orgueil et sa fatuité effrénée, et a fortiori avec sa révolution industrielle étendue qui domine une grande partie des arts plastiques mondiaux. La réponse, sous-jacente dans notre exposé, se retrouve dans le retour aux constantes historiques, géographiques et idéologiques qui font le passé de la nation et la prédisposent à être l'égal de l'Autre à

tous les niveaux, qu'ils soient militaire, politique, social, culturel et créatif.

C'est seulement à ce moment-là que nous passerons réellement du champ de la consommation et de la réception négative des réalisations de l'Autre, à celui de la création et de l'invention qui doivent être soumises à des critères patrimoniaux, seuls aptes à donner une impulsion vers l'avant, vers la modernisation et le développement conscient. Nous serons alors capables de produire ce souffle intellectuel et spirituel, à égalité avec l'Occident qui mettra nécessairement fin à ses ambitions colonialistes régulières, d'autant plus s'il pressent chez l'Autre la force et la détermination, afin que la source de la créativité reprenne sa rotation et abreuve la terre humaine, nourrie de la sagesse de la raison et de l'illumination de l'esprit.

Références :

- 1) Nîimit Ismaïl Àlem : Les arts du Moyen-Orient aux époques islamiques. Dar Al-Maâref. Le Caire.
- 2) D.Dinant ? : Les arts islamiques . Dar Al-Maâref . Le Caire.
- 3) Amel Nasr = Les esthétiques des arts islamiques et leur influence sur les arts Occidentaux. Collection Afak Al Fenn Attachkili (= Horizons des arts plastiques). Organisation générale des palais de la Culture. Le Caire, 2007.
- 4) John Koller = Oriental philosophies(= Les philosophies orientales). Traduit en arabe par Kamal Youssef. Revu par Iman Abdelfattah Iman. Collection Àlem al Maârifa (= L'univers de la connaissance). Koweït.
- 5) Sélim Hassan = Encyclopédie de l'Égypte antique. Vol I. Organisation générale égyptienne du livre. Le Caire.
- 6) Fethi Ahmed : L'art graphique égyptien. Organisation générale égyptienne du livre. Le Caire.
- 7) Mohamed Kamal = Wahj Achcharq (= L'ardeur de l'Orient). Dar Rou'ya pour la traduction et la diffusion. Le Caire.
- 8) James Henry Breasted: The Dawn of conscience (= L'aube de la conscience) Traduit en arabe par Sélim Hassan. Organisation générale égyptienne du livre. Le Caire.
- 9) Mahmoud Al Bassyouni: L'art au XXe siècle. Organisation générale égyptienne du livre. Le Caire.
- 10) Collectif : Encyclopédie des métiers de l'artisanat dans l'antiquité égyptienne. Vol I. Association Assala avec la collaboration de L'institution Al AGhakhan. Le Caire.
- 11) Collectif : Encyclopédie des métiers de l'artisanat dans l'antiquité égyptienne. Vol II. Association Assala avec la collaboration de la Caisse pour le développement culturel. Le Caire.
- 12) Mohamed Kamal : Les manifestations de la scène entre l'entrave mentale et l'émancipation spirituelle. Recherche présentée dans le cadre du Colloque international de Doha sur la culture de l'image. Doha 2005
- 13) Chaker Abdelhamid : La préférence esthétique. Collection Àlem Al-Maârifa (= Univers de la connaissance) Koweït.
- 14) Souâd Maher = Les arts islamiques. Organisation générale égyptienne du livre. Le Caire.
- 15) Kassem Abda Kassem : Nature des Croisades. Collection Àlem Al-Maârifa (Univers de la connaissance). Koweït.

**Arts islamiques et arts occidentaux:
conflit de civilisations ou dialogue de cultures?**

Dr. Ibrahim Ismaïl

Le " choc des civilisations " est un concept forgé par l'Américain Samuel Huntington dans un article publié en 1993 dans *Foreign Affairs*, une revue trimestrielle publiée aux États-Unis. L'article fut développé plus tard en un grand ouvrage, paru en 1996 sous le titre de " *The Clash of Civilization and the Remaking of World* " (Le Choc des civilisations et la refonte de l'ordre mondial). Dans cet ouvrage, l'auteur avance que le futur conflit entre les nations sera d'ordre culturel et non idéologique ou économique. Il appelle les pays occidentaux, en vertu de leur appartenance à une même civilisation, à établir avec l'Amérique des relations de solidarité et de coopération afin de faire face, dans ce prétendu conflit, aux autres civilisations : islamique, chinoise, hindoue, etc.

Aussitôt, certains intellectuels et stratèges d'autres continents et civilisations ont pris le contre-pied de cette thèse et ont opposé au concept de Huntington celui de " dialogue des civilisations " ou " dialogue des cultures ". Selon eux, c'est un rapport de dialogue et non de conflit qui devrait, dans l'avenir, s'installer entre les nations et entre les hommes en général. Les intellectuels arabes et musulmans ont été les plus fervents dans la diffusion du nouveau concept, compte tenu des allusions récurrentes de Huntington, selon lesquelles la civilisation islamique serait plus hostile que les autres à l'encontre des Occidentaux. La présente intervention fait partie de ces tentatives de consécration du nouveau concept, au même titre que les activités du Colloque international organisé en parallèle, dans le cadre de la 7^e édition du Festival culturel de Doha (2008).

Notre recherche a pour titre : Les arts islamiques et les arts occidentaux : choc des civilisations ou dialogue des cultures ? Autrement dit : « La relation, entre les civilisations est-elle conflictuelle, conformément à la thèse de Huntington, ou au contraire dialogique, ainsi que se la représentent les Arabes et les Musulmans ? »

L'expression " art islamique " se réfère aux arts des territoires islamiques, c'est-à-dire les arts arabe, hindou, turc, persan, sans qu'il y ait nécessairement uniformité au niveau de la forme, du style et du contenu, en raison de l'existence de spécificités relatives

aux territoires en question, aux siècles et aux traditions séculaires de chaque communauté qui s'est islamisée.

Notre objectif, à ce sujet, n'est pas de suivre pas à pas l'évolution des arts islamiques, mais de présenter un exposé succinct de certains modèles et domaines particuliers de ces arts, en l'occurrence, la fabrication de la céramique colorée et glaçurée, la porcelaine à partir de laquelle se sont développées la céramique arabe et la faïence, les objets d'art en métal, particulièrement en bronze orné d'inscriptions en relief, et qui se présentent sous forme de pièces de vaisselle, de cruches, de candélabres mais aussi les splendides réalisations en bois qui ont pris très tôt une empreinte arabomusulmane avec l'incrustation à base de mosaïque et de nacre, l'ornementation et les motifs épigraphiques. Ajoutons à cela l'architecture et sa décoration qui ont permis à l'artiste musulman de réaliser, avec la pierre et le marbre, des mihrabs et des dômes, et d'ériger des minarets d'une grande élégance. À partir de ces matériaux élémentaires, l'artiste arabe a fait preuve d'une grande créativité en mettant sur pied des édifices, des monuments et des palais de la plus grande beauté.

Il est indéniable que la civilisation islamique n'a pu aboutir à ces réalisations artistiques sans l'apport, en la matière, des prédécesseurs non musulmans. L'histoire des civilisations rend compte de l'influence multilatérale, de l'interaction entre les peuples et du profit tiré des réalisations humaines globales. Ainsi, le produit artistique et créatif ne peut se cristalliser indépendamment des réalisations accumulées des courants artistiques antérieurs et voisins, ce qui ne signifie pas que les civilisations antéislamiques soient la source unique dans laquelle les Musulmans ont puisé. Bien au contraire, l'Islam, en tant que religion, est la source d'inspiration essentielle des artistes. Dans le domaine de l'architecture, le point de départ fut la Kaaba la Magnifique, première maison de Dieu : « En vérité, le premier temple institué pour les hommes est celui de Bekka (la Mecque), temple béni de Dieu et point de mire pour l'univers tout entier » (1NdT) (Sourate de la Famille d'Imran. Verset 96). Cet humble édifice, sanctuaire autour duquel les Arabes effectuaient la procession rituelle avant l'Islam, depuis l'époque d'Abraham, est devenu le lieu où affluent, des quatre coins du monde, les Musulmans venus y accomplir le pèlerinage, la Umra et le tour rituel. C'est également la direction vers laquelle, sur ordre de Dieu, les Musulmans se tournent pendant leurs prières. Puis il y a les mosquées que Dieu ordonna d'ériger comme nous l'enseigne la Sourate de la Lumière, dans les versets 36 et 37 :

« Des sanctuaires que Dieu a permis d'élever pour que Son nom y soit invoqué et où Le glorifient matin et soir des hommes que ni négoce ni transaction ne sauraient détacher de l'évocation de Dieu, ni distraire de la stricte observance des prières et des aumônes, et qui appréhendent le jour où les cœurs et les regards seront bouleversés d'épouvante. »

Ces mosquées requièrent, en raison de l'importance de leurs fonctions religieuses

et séculières, de grands soins quant à leur architecture et un intérêt particulier pour leur décoration et la construction de leurs minarets. Par égard aux fidèles en prière et pour glorifier le rôle des dômes, des mihrabs et des minbars dans le service de la religion, architectes et décorateurs ont utilisé les pierres, le marbre et l'albâtre de la meilleure qualité, et ils ont choisi pour la décoration de ces éléments des tableaux et des ornements de mosaïques colorées et dorées.

Pour ce qui est des objets d'art en métal, l'artiste musulman s'est inspiré de l'âme islamique à partir des paroles coraniques suivantes :

« Parmi eux s'empresseront les éphèbes d'une éternelle jeunesse, leur offrant des calices, des aiguères, des coupes d'une liqueur limpide » (Sourate de l'Événement. Versets 17 et 18)

Et également de la Sourate de l'Homme, dans les versets 15 et 16 :

« Ils seront servis, à la ronde, en des vases d'argent, des coupes de cristal, des coupes cristallines en argent, à la contenance judicieusement calculée ».

En matière d'ameublement et de textile, c'est la description du paradis qui fut à l'origine des conceptions de l'artiste :

« Des lits de repos y seront dressés, des coussins disposés en ordre, des tapis étendus çà et là ». (Sourate de l'Épreuve universelle. Versets 13 à 16)

Dans le domaine de la sculpture et de la gravure, l'artiste musulman a puisé dans la sourate des SABA', dans laquelle il est question de Djinns que Dieu a assujettis au service du prophète Salomon :

« Ils exécutaient pour lui tous les ouvrages qu'il désirait: temples, statues, des plateaux aussi grands que des bassins, des chaudrons énormes solidement ancrés sur leurs pieds » (verset 13).

Pour classer les arts islamiques, certains chercheurs ont adopté une répartition fondée sur l'effet de ces arts sur les sens en se référant aux paroles saintes du verset 36 de la sourate d'Al Israâ (Le Voyage nocturne) :

« N'affirme rien que tu ne saches de science certaine ! Car on aura à répondre de tout ce qu'on a fait de son ouïe, de sa vue et de son esprit ».

Selon le classement adopté, il y aurait ainsi :

- les arts auditifs tels la musique et le chant, qui agissent sur l'ouïe et que l'oreille perçoit,

- les arts visuels qui incluent tout ce qui impressionne la vue et que l'œil perçoit, regarde et contemple : c'est le cas de l'arabesque, de l'architecture, du dessin, de la sculpture, de l'enluminure, de la peinture, de l'art des coloris et de l'art des jardins,

- les arts audio-visuels-émotionnels : ce sont les arts perçus à la fois par l'ouïe et la vue et qui suscitent également des émotions : il en est ainsi de la récitation du Saint Coran, en application du dit suivant du prophète (que la grâce et le salut de Dieu soient sur lui) : « À toute chose ornement et l'ornement du Coran est la voix suave »

- les arts composés (complexes) qui englobent le chant et la musique à résonance religieuse ou également populaire tels que l'art des conteurs, l'épopée, les Maqamats et les récits autour de personnages populaires. S'y ajoutent les arts gestuels comme la danse soufie et la danse folklorique qui illustrent les actes héroïques dans la vie des peuples.

Les arts occidentaux, quant à eux, s'appliquent à toute création produite par des artistes occidentaux dans les pays occidentaux, abstraction faite du milieu et de la langue : ce sont les arts italiens, français, allemands, anglais, américains, etc. Les chercheurs ont classé ces arts en six catégories : le théâtre, la musique, la peinture, l'architecture, la sculpture et la danse. Les nombreuses créations artistiques de l'Occident ont incontestablement fasciné les autres civilisations et leur ont servi de source d'inspiration et d'emprunt, surtout les productions qui se distinguent par leur valeur esthétique. À cet égard, il ne serait point excessif de dire que les arts occidentaux sont actuellement avancés grâce au mécénat et à la protection dont ils bénéficient.

Chapitre 1 : Trace des arts islamiques dans la civilisation d'Europe.

Selon l'avis quasi unanime des chercheurs, l'influence des arts islamiques sur les arts de l'Europe aurait commencé avec les conquêtes islamiques et se serait poursuivie après les Croisades, par le biais des échanges commerciaux. L'Andalousie était un point de contact et de rencontre des deux civilisations, islamique et européenne. C'était là que les Arabes avaient établi leurs traditions artistiques dans divers domaines : architecture, décoration, sculpture, calligraphie, peinture et bien d'autres arts. Ces traditions servirent de modèle pour de nombreux styles artistiques européens. La stabilité des Arabes en Sicile et dans certaines régions des Balkans contribua à la diffusion des arts islamiques et à leur transfert à travers l'Occident.

1- L'architecture :

Les traits de l'art islamique se décèlent nettement sur les façades des immeubles européens, en Espagne, en Italie et en France et ce, au niveau des fenêtres, des portes, des arcades et des courbures. Ces traits ne se limitent pas aux immeubles mais se manifestent aussi dans les églises et les cathédrales à travers le plein cintre, les colonnes, les chapiteaux et les motifs décoratifs. Ainsi, sur l'une des portes de l'église Saint-Pierre-de-Rhèdes, en France, figurent des incrustations et des inscriptions sur le modèle des caractères coufiques. De même, sur la porte de la cathédrale du Puy, au centre de la France, on peut lire cette inscription : « Al Moulkou Lilleh » (La souveraineté appartient

à Allah) en caractères coufiques, l'un des styles d'écriture où les calligraphes avaient mis toute leur ingéniosité.

L'architecture, ainsi qu'on l'a toujours dit, est la mère des arts, tout comme le théâtre en est le père. Elle regroupe, en effet, l'art de la construction, la sculpture, la peinture, la calligraphie et la décoration. À l'instar de tous les arts entre lesquels il y a échange, l'architecture islamique a d'abord emprunté à la civilisation hellénistique qui régnait, avant l'Islam, sur l'Europe de l'Ouest, l'Est méditerranéen et tous les territoires qui étaient sous domination romaine. Puis, elle se développa et acquit un caractère propre reflétant l'essence de la pensée islamique. Plus tard, la civilisation islamique put s'acquitter de sa dette envers ses prédécesseurs et c'est ainsi qu'au Moyen Âge, elle marqua de ses styles architecturaux ses homologues européens. Les gouvernants, ainsi que les artistes, tombèrent sous le charme de cette civilisation, de son art architectural et de ses styles décoratifs. Un tel échange n'est pas surprenant puisqu'au Moyen Âge, il y eut contact entre l'Orient et l'Europe pendant le règne islamique en Andalousie et dans l'île de Sicile, dont le rayonnement fut des plus fructueux pour l'Europe dans divers domaines, artistiques et autres. Les relations commerciales fournissaient également une occasion de rencontre avec les Chrétiens occidentaux en visite dans la région, en particulier en Palestine, et qui emportaient à leur retour des pièces d'art islamique. S'y ajoutent les relations favorisées par les Croisades et celles qui s'établirent plus tard entre l'Europe et l'empire ottoman.

L'impact des arts islamiques sur l'Occident se manifeste, entre autres, à travers l'adaptation des styles architecturaux de l'Iraq. L'empereur Théophile, par exemple, avait, au IXe siècle, envoyé l'un de ses ambassadeurs étudier l'architecture islamique à Bagdad. Il fit construire en 835, à côté des portes de Constantinople, un palais semblable à ceux de Bagdad et ses jardins furent conçus sur le modèle islamique. Le même impact se voit dans la cathédrale de Saragosse (Espagne) qui fut bâtie à l'époque des Mudéjars (XIIe siècle) par une communauté musulmane au service des Chrétiens, après la chute de l'Andalousie. Cette cathédrale était construite en briques, toutes ses entrées étaient cintrées et sa tour ressemblait aux minarets des mosquées andalouses et d'Afrique du Nord, en particulier la mosquée de Kairouan (Tunisie), et sa décoration était faite de briques et de stalactites.

Dans certaines régions de l'Espagne, notamment dans le Sud, on retrouve encore aujourd'hui les styles islamiques qui fournirent à Gaudi, représentant de l'Art nouveau, divers éléments artistiques qu'il exploita dans la décoration des pièces intérieures et des façades de ses édifices.

En Italie, l'influence en question est apparente au niveau des arcades attenantes au dôme de Monte Sant'Angelo et du palais Rufolo à Ravello qui remonte au XIe siècle et qui porte encore des détails architecturaux attestant ses origines islamiques. La ville

de Pise, en Toscane, tient sa célébrité du fait qu'elle possède les plus belles variétés architecturales parmi lesquelles on peut citer la tour du dôme de Cielito qui ressemble énormément au minaret de Sanger AL Gouli du Caire. Le dôme et la base de la cathédrale de Prato dei Miracoli sont un autre témoignage de cette influence islamique. Dans le Nord de l'Italie, la cathédrale de Casale Monferrato comporte des galeries dont les arcades sont conformes aux normes et aux fondements de l'architecture islamique, en comparaison avec le dôme qui surmonte la porte principale de la mosquée de Cordoue, sachant que cette partie de la mosquée avait été construite à la deuxième moitié du Xe siècle, au début du règne islamique. Le Sud de l'Italie n'avait pas été épargné et on y retrouve des traces de l'architecture arabe, sans parler des tours des clochers qui, à la Renaissance, furent construites sur le modèle des minarets maghrébins.

Les Italiens furent également séduits par un procédé architectural en vogue au Caire à l'époque des Mamelouks et qui consistait à superposer des claveaux horizontaux, avec alternance de pierres sombres et d'autres aux couleurs gaies. Un tel procédé était utilisé dans les façades des édifices en marbre bâtis à Pise, Florence, Gênes et dans d'autres villes italiennes. Ce même type de constructions polychromes se retrouve en France, dans la région de l'Auvergne et en Angleterre, dans l'église Saint-Pierre à Northampton.

L'influence islamique se décèle par ailleurs dans l'architecture civile, plus particulièrement dans certains petits palais aux hautes pièces disposées autour d'une cour centrale. Le plus important de ces palais est celui de la Ziza, près de Palerme (en Sicile). Les fortifications de la Sicile portent de même l'empreinte arabomusulmane de l'art syrien et ce, dans leur conception, dans les arcs outrepassés et les archères. Ce style arabe des citadelles et des forteresses passa de la Sicile à tous les pays européens et fut emprunté par le roi Frédéric II de Prusse lors de son expédition à Jérusalem.

En France, le monument le plus représentatif de l'influence islamique est l'église de Sainte-Madeleine d'Aiguilhe, dont la porte et la décoration polychrome des murs extérieurs trahissent une imitation de la Grande Mosquée de Cordoue. La basilique de la Madeleine de Véselay, qui fut restaurée après avoir été ravagée par le feu en 1120, est considérée comme le plus bel édifice français avec ses arcs polychromes d'inspiration islamique. Les traces de l'art islamique sont évidentes aussi dans la région du Puy, dans le Sud de la France, à travers les arcs polylobés, les décorations dérivées des caractères coufiques et les ornements végétales sous forme de tresses et de palmettes. Certains styles architecturaux français sont une adaptation des forteresses égyptiennes et syriennes. Ainsi, le passage qui relie la porte de la forteresse à l'intérieur de l'édifice est-il conçu selon un plan à angle droit, de type zangentor ou encore en chicane afin d'empêcher l'ennemi de voir, à partir de la porte, la cour intérieure ou d'atteindre par ses flèches les personnes qui s'y trouvent. Il en est ainsi des châteaux qui furent construits au XIVe siècle et dont l'entrée était semblable aux portes principales de Qasr Al Hayr Al Gharbi à Damas et du palais Al-Oukhaydher en Iraq. La porte était enclavée entre deux

tourelles surmontées d'archères et de percées qui permettaient de tirer à l'arc ou de verser du goudron et de l'huile bouillante sur les assaillants. La porte et les tourelles étaient également surmontées de percées de contrôle et de corniches.

Au sujet de l'influence arabe sur l'architecture européenne, Bâtisseur écrit : « On ne peut mettre en doute que les architectes français des onzième et douzième siècles n'aient emprunté des éléments importants de construction et de décoration à l'art oriental... Ne trouvons-nous pas sur un monument chrétien des plus révérends, la cathédrale du Puy, une porte chargée d'une inscription en caractères arabes ? N'y a-t-il pas à Narbonne et ailleurs des fortifications couronnées dans le goût arabe ? » Cette empreinte islamique se retrouve en Grande-Bretagne, à Kenilworth, où l'une des portes, qui date de 1150, est formée d'un arc enclavé dans un cadre rectangulaire, ce qui prouve que l'architecte qui l'avait conçue ne pouvait qu'avoir visité l'Espagne. Il est presque certain aussi que les arcs du style Tudor sont d'origine islamique. Les barreaux et grilles métalliques anglais semblent être une imitation des moucharabihs arabes en bois et l'on peut remarquer, par ailleurs, que les décorations islamiques tiennent une grande place dans les édifices anglais. En Pologne, dans la ville de Lobov, l'église arménienne, qui remonte au IXe siècle, est décorée de muqarnas, d'arabesques et d'ornements à base de feuilles trilobées, à côté des arcs brisés qui virent le jour au IXe siècle dans la mosquée d'Ibn Touloun, à Al-Qataï en Égypte. En outre, les Goths avaient utilisé, pour la décoration des fenêtres, des ornements en pierre avec incrustation de verre dans les intervalles. En Bulgarie, ce qui trahit l'impact islamique, ce sont la conception des édifices, les arcs plein cintre et les façades à porches. Le monastère de Saint-Jean, situé dans la ville de Rila et qui remonte au XIXe siècle ne fait que confirmer cette influence que l'on voit également dans les dômes de style ottoman et dans le procédé d'alternance de pierres bicolores, blanches et noires, connu sous le nom de « Ablaq ».

Il s'avère ainsi que les arcs de ces édifices étaient d'origine arabomusulmane, les Arabes les ayant construits dans la mosquée d'Ibn Touloun cinq siècles avant qu'ils n'apparaissent en Europe. Prisse d'Avesnes, savant spécialiste en matière d'architecture, écrit à ce sujet : « Ce serait des Arabes que les Chrétiens auraient emprunté ces gracieuses tourelles qui, jusqu'à la fin du seizième siècle furent d'un si grand usage en Occident ». Qui a l'occasion de visiter Séville pourra en effet constater que les palais et les maisons se construisent encore selon le modèle arabe. Il nous suffit que la reconnaissance de l'influence arabe vienne de la bouche des orientalistes eux-mêmes. Gustave le Bon, à son tour, dans l'ouvrage intitulé *La Civilisation des Arabes*, fait l'éloge de cet impact et va même jusqu'à dire ceci : « Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que les Européens du Moyen Âge employèrent beaucoup d'architectes étrangers, à l'égard desquels ils n'exerçaient qu'un rôle d'inspiration analogue à celui exercé d'abord par les Arabes sur les Byzantins. Ces architectes venaient d'un peu partout. Charlemagne en fit venir beaucoup d'Orient ». Ce sont là quelques exemples qui témoignent de la coopération des civilisations et de

l'exploitation par les artistes et les architectes des aspects esthétiques où qu'ils soient. Cet échange de beaux styles est glorifié par les historiens de l'art et par les architectes, de l'Orient à l'Occident.

2- La calligraphie :

La calligraphie arabe est indissociable des autres arts islamiques que sont l'architecture, la décoration et le dessin. Sa beauté, mise en évidence par les manuscrits ornements et agrémentés de dorures, avait séduit les Européens, dont certains, d'après les sources, avaient effectué des voyages au Maghreb et en Égypte. Il en fut ainsi de Paul Klee qui transféra certains styles graphiques arabes dans ses œuvres à caractère abstrait, notamment dans son tableau « Le Portail de la Mosquée », et également d'autres artistes tels que Macke, Moilliet et l'autrichien Rudolph Swoboda dont le tableau « La Mosquée AL-Rifaï » montre bien cet intense attrait pour la graphie arabe. Parmi les peintres qui donnèrent à ce mode graphique diverses formes et qui en firent un procédé décoratif, nous pouvons citer Duccio, Giotto, Ghirlandaio et Fra Lippo Lippi. Ce dernier, dans son tableau « Le Couronnement de la Vierge », avait richement orné les costumes de rubans imprimés avec des caractères coufiques. Selon Mohamed Houssine Joudi, la calligraphie n'est pas l'apanage des peintres, elle est également exploitée par les sculpteurs. Il cite, à titre d'exemple, Le Verrocchio, dont Léonard de Vinci fut l'élève, et qui avait bordé le costume du Nabi David, dans la statue de bronze du même nom, de rubans décorés de caractères arabes. Quoi qu'il en soit, l'importance et la beauté de la graphie arabe sont telles que certaines nations empruntèrent son alphabet pour la transcription de leurs langues : ce fut le cas du turc, du persan, de l'urdu, du kurde et de l'afghan.

3- L'art de la décoration :

La décoration islamique fut introduite dans l'art européen grâce aux soins des architectes qui s'étaient inspirés des signes graphiques arabes qu'ils utilisèrent dans un grand nombre de frises et de bandeaux épigraphiques. Les grands peintres tels Léonard de Vinci, Rembrandt, Picasso recoururent, de même, aux modèles décoratifs islamiques. Grâce à l'art espagnol, un mode décoratif spécifique se répandit en Europe sous le nom d'art mauresque, procédé proche de l'ornementation végétale, du feuillage et des ramifications orientales. Le même type de feuillage se retrouve dans l'art des tapis qui se développa plus tard en Europe grâce aux tapis en provenance de l'Orient, et sur les portes de certains palais en Italie, en France et en Angleterre. Les grands artistes européens comme Léonard de Vinci et Matisse furent séduits par les motifs végétaux et géométriques et portèrent beaucoup d'intérêt à l'art décoratif arabe et à l'arabesque. Les artisans en matière d'architecture ou de menuiserie n'échappèrent pas non plus à l'influence de ce type d'ornementation que l'on distingue nettement sur les façades, les portes et les frises.

4- L'art des manuscrits :

L'ornementation du Saint Coran, en particulier toute la page de la sourate d'Al-Fatiha ainsi que le début de la sourate d'AL Bakara, est considérée comme le summum de la création artistique chez les Musulmans. Les conquérants musulmans emportaient avec eux, dans leurs expéditions, des copies du Coran que l'on retrouve encore dans les musées européens et dont les formes décoratives, le style chromatique et la dorure avaient inspiré les artistes européens qui les reproduisirent de façon manifeste sur les pages des livres occidentaux. L'ornementation des couvertures des livres et des volumes, leur gravure avec les caractères creux, la dorure des titres et des noms des auteurs au moyen de la liqéfaction de feuilles d'or dans les espaces engendrés par la compression des motifs, tout cela est un art arabomusulman, inventé à Cordoue puis transféré en Sicile et à Venise.

5- Les objets d'art :

Les Européens furent séduits par la finesse des objets d'art fabriqués par les Musulmans et reflétant la créativité, la fertilité de l'imagination et la minutie du travail. Il s'agit d'objets en céramique, en porcelaine, en verre, en bois, en ivoire ou en métal, sous forme d'aiguières, de plats, de gourdes, de lustres, de portes, de box (maqsourahs), de minbars, de harnais, de riches étoffes et de tapis. Au Moyen Âge, les commerçants musulmans emportaient avec eux, dans les marchés d'Europe, ces objets qui avaient beaucoup de succès auprès des rois, des princes et des gens nantis, ce qui encouragea les artisans européens à l'imitation. Ces marchands parcouraient les pays européens avec leurs pièces d'art qui étaient bien accueillies et qui se répandaient de plus en plus. Les Européens y introduisirent des innovations à caractère esthétique et la synthèse en fut un cumul de deux styles, arabomusulman d'un côté et européen de l'autre. Les plus importantes réalisations islamiques, qui avaient conquis et influencé l'Occident, étaient les objets d'art en verre et en métal, notamment les magnifiques vases, récipients, pots et aiguières aux couleurs chatoyantes, dorées, bleues et rouges et qui provenaient d'Égypte et de Damas.

6- L'art de la métallurgie :

L'essor évident réalisé par les Musulmans dans la fabrication des métaux émerveilla les Occidentaux et les encouragea à imiter les formes des aiguières en bronze et en cuivre. Les objets en métal avaient, en effet, beaucoup de succès dans les palais des rois et des princes d'Europe. Au XV^e siècle, Venise était connue par sa production de pièces de dinanderie dont les motifs végétaux et géométriques, les représentations figuratives, humaines et animales, étaient d'inspiration arabe. Les Européens suivirent le style islamique consistant à alterner l'envers et l'endroit des motifs décoratifs et ils remplacèrent les fils d'argent utilisés auparavant par des feuilles de verre émaillé.

7- L'art du textile :

Les tissus produits par les maisons de textile arabes eurent une grande renommée grâce à leur beauté, leur luxe et leur qualité. Ils étaient brodés de fils d'or et d'argent et s'adaptaient, selon le type, aux climats chauds, froids ou tempérés. Les fabriques européennes se mirent à imiter les somptueuses soieries importées des pays arabes à côté d'autres produits. La diffusion du textile arabe en Europe est due aux fabriques installées par les Arabes en Sicile. C'est là que les Italiens apprirent les secrets de fabrication du textile qu'ils transférèrent dans leurs villes. Au XIV^e siècle, leurs tissus se distinguaient par les ornements et les inscriptions en caractères arabes.

Dans l'ouvrage intitulé "Influence des Arabes et de l'Islam sur la Renaissance européenne" édité par le bureau de l'UNESCO au Caire en 1978, il est question que beaucoup de noms de tissus empruntés par les langues occidentales pour en distinguer les types proviennent de villes islamiques réputées par leur textile. Ainsi, la futaine est-elle issue de AL-Fustât, le damas de la ville de Damas, la mousseline de Mossoul, le baldaquin de Bagdad, le grenadine de Grenade, le tabis de AL- 'Attabiyya, région de Bagdad.

Les tapis connurent le même sort que le textile. Les belles pièces fabriquées dans les pays islamiques, particulièrement en Perse, avaient conquis les palais européens. À bien observer les œuvres des grands peintres occidentaux, on réalise que leurs toiles comportent des fragments de tapis islamiques. Le développement industriel en Italie et précisément aux Pays-Bas ne put venir à bout de la marque arabomusulmane qui survécut dans la décoration des tapis.

Chapitre II : Influence des arts occidentaux sur la civilisation islamique.

Les chercheurs rendent compte de l'ouverture de l'art islamique sur le monde et sur les diverses cultures, en ce sens qu'il a assimilé tous les arts :

- l'art pharaonique (de l'Égypte antique) qui fit la célébrité des temples antiques de l'Égypte,

- l'art des pays situés au-delà du Tigre et de l'Euphrate (la Mésopotamie) grâce auquel les civilisations sumérienne, babylonienne et assyrienne acquièrent leur notoriété,

- l'art de la Grèce antique,

- l'art romain (de l'ancienne Italie) qui porte les traits et spécificités des arts gréco-romains et également syriens, perses et égyptiens.

- l'art sassanide (de la Perse antique) dont l'architecture se distinguait par les gigantesques édifices aux colonnes en pierre et en marbre.

Selon un dicton musulman : « La sagesse est la quête du croyant qui cherche à l'obtenir où qu'elle soit ». L'artiste musulman est censé puiser dans la source de la beauté,

indépendamment du lieu et du temps. Les architectes, les archéologues et les peintres musulmans accordèrent beaucoup d'intérêt aux arts occidentaux dont ils prirent les éléments susceptibles d'enrichir à la fois l'art arabomusulman, et par delà la civilisation elle-même.

Dans le domaine de l'architecture :

Pendant une assez longue période, les pays arabes et musulmans furent sous la domination occidentale et, de ce fait, suivirent les systèmes et les modes de vie des Occidentaux, de même qu'ils furent fortement impressionnés par le développement scientifique et technologique de l'Occident qui avait marqué de façon inégale les divers secteurs artistiques, dont l'architecture. Le meilleur exemple d'imitation de l'architecture occidentale est probablement l'utilisation des matériaux modernes de construction. Avant cela, les Musulmans se servaient de l'argile dans la construction de leurs maisons, ce matériau étant plus compatible avec leur milieu et de coût peu élevé. Puis, les architectes arabes et musulmans importèrent le béton armé de son milieu d'origine, à savoir l'Europe et l'Amérique, ce qui suscita une grande polémique : les tenants du patrimoine arabomusulman dénoncèrent l'usage du béton armé et du fer. Selon eux, le recours abusif à ces matériaux engendrerait des retombées sur l'écologie et l'économie, en particulier les résidus du béton et leur enfouissement qui, à cause des produits chimiques que ces matériaux contiennent, pourraient être nocifs pour le sol et l'environnement, d'autant plus que la science moderne aurait prouvé que ces matériaux sont susceptibles de provoquer de nombreuses maladies graves. Les défenseurs de ces matériaux récusent ces présomptions et soutiennent que le béton armé n'est qu'une matière naturelle, extraite des montagnes et des pierres et composée de ciment, de gravier et de sable et qu'il symbolise le progrès par opposition à l'argile. Mais laissons là cette polémique et reconnaissons qu'il est irrationnel de nier les avantages du béton armé dans le renforcement des colonnes et des plafonds. Si jamais son danger était scientifiquement démontré, il faudrait sérieusement penser à inventer d'autres matériaux ou à chercher un moyen de remédier aux problèmes causés par le béton. Ce ne sera certes pas chose aisée, surtout au début, car nos sociétés n'admettraient pas facilement un ersatz pour le béton et il y aurait, de nouveau, d'autres polémiques et d'autres partisans du béton.

Les Arabes empruntèrent également aux Occidentaux le style des toits en pente. Nous pouvons ainsi voir côte à côte dans de nombreuses villes islamiques des toits pentus et inclinés et des toits aplanis. Avec le temps, un tel paysage nous est devenu familier. Un autre exemple d'emprunt concerne les tours en verre qui ont conquis les villes islamiques, même celles qui ont conservé pendant longtemps le style arabomusulman, de sorte que l'on peut voir ce type de tours à côté des constructions cubiques simples à toit plan, qui font notre spécificité, de génération en génération. Cette réalité est visible dans la ville sainte de la Mecque, où les gratte-ciels côtoient la maison de Dieu qui fut érigée par

Abraham en forme de cube et qui lui valut le nom de « Kaâba ».

La peinture :

Les Facultés des Beaux-arts et des arts appliqués, au sein des universités arabes et musulmanes ont été, sans aucun doute, fortement influencées par les méthodes de leurs homologues des universités européennes. Les écoles artistiques occidentales, abstraction faite de leur diversité et de leurs sources, qu'elles soient italiennes, françaises, anglaises, allemandes, voire américaines, sont présentes à côté des écoles artistiques arabes et islamiques.

Les vie et œuvres des grands artistes occidentaux tels de Vinci, Picasso, Van Gogh, Rembrandt, Salvador Dali sont inscrites au programme de nos étudiants et leur sont dispensées par des enseignants arabes et musulmans et ce, parce que les artistes, de façon générale, indépendamment de leur nationalité et de leur religion, ne se préoccupent que de l'aspect esthétique, quelle que soit sa source, et de son exploitation dans leurs œuvres.

L'archéologie :

Les techniques des fouilles archéologiques font partie des arts et des méthodes d'exploration occidentaux auxquels Arabes et Musulmans ont accordé de l'intérêt, de sorte qu'il n'est presque pas d'État qui n'ait invité des expéditions scientifiques, surtout françaises, belges et danoises, pour les besoins de fouilles locales. Ces étrangers ont réussi à déterrer des pièces archéologiques qui étaient inaccessibles aux autochtones eux-mêmes. Beaucoup d'États islamiques ont envoyé leurs jeunes à l'étranger, pour y suivre une formation et effectuer des stages dans le domaine en question. Ces étudiants ont rapporté dans leurs pays les méthodes et les techniques occidentales, ce qui a été d'une grande utilité dans la découverte de certains aspects archéologiques inconnus jusque-là et dans l'exploration de vestiges artistiques éparpillés sous les décombres, comme les objets en porcelaine, les pièces de monnaie, les réalisations manuelles, voire les restes de villes entières dont la civilisation eut son temps de règne avant de s'éteindre. Ces techniques de fouilles que nous avons empruntées à l'Occident nous étaient inconnues. Sans elles, une grande partie de notre histoire serait aujourd'hui perdue dans les entrailles de la terre.

Le design :

Avant d'aborder l'influence de cet art occidental sur les autres civilisations, y compris islamique et arabe, voyons comment certains chercheurs musulmans interprètent la vision de l'art chez les Occidentaux. Ces chercheurs considèrent que l'isolement de l'art dans les musées et les endroits clos est une problématique fondamentalement occidentale et que la culture islamique ne sépare pas les Beaux-arts des musées des arts industriels, c'est-

à-dire des productions réalisées par les professionnels des divers métiers. L'art muséal, selon eux, repose essentiellement sur l'isolement, qui est l'un des procédés utilisés par la civilisation occidentale dans son traitement de l'art, l'autre procédé étant le classement. Il existerait deux sortes d'isollements : l'une consiste à séparer l'Autre, le haïssable, l'odieux, du Je, l'être aimé. Cette forme d'isolement se manifeste en prison et en hôpital psychiatrique et est illustrée par la classification des hommes en nations supérieures et en d'autres qui sont barbares. L'autre forme consiste à séparer l'ensemble aimé (le Je) de l'Autre, le détestable, et à le déposer dans les musées et les jardins des palais. Le musée est donc une prison pour la beauté, cette beauté que l'on veut éloigner de l'Autre, cet être détestable qui en ignore la valeur. Cette conception occidentale de l'art n'est en fait qu'une induction de la vision grecque de l'univers, qui classe les individus en deux catégories : les dieux et les barbares, ce qui signifie, en d'autres termes, la supériorité du Je par rapport à l'Autre, le sous-homme.

Le point de vue de ces chercheurs au sujet de la conception occidentale de l'art est, nous semble-t-il, un point de vue philosophique qui n'engage que ses auteurs. Il est fondé sur la suspicion ancrée chez certains à l'égard des Occidentaux et qui trouve sa justification dans des positions historiques déterminées que les Occidentaux avaient prises contre les autres. Mais la construction des musées pour la sauvegarde des arts, et l'acquisition des œuvres d'art dans les salles et les jardins des palais ne peuvent être considérées comme un isolement de la beauté. Bien au contraire, c'est une forme de préservation et d'élévation de l'art. La preuve en est que tous les musées du monde entier sont ouverts au public, abstraction faite de la classe sociale ou du pays, avec en contrepartie un prix modique, simple contribution au développement de ces musées et à l'amélioration des procédés d'exposition et des acquisitions. Imaginons, par exemple, qu'il n'y ait pas de musées. Quel en serait le résultat ? Ce serait, sans conteste, la détérioration des réalisations artistiques et le gaspillage d'une grande part des efforts et de la vie des nations et des peuples. Si l'isolement muséal était une école fondamentalement occidentale, il n'y aurait pas cette grande diffusion de musées dans le monde islamique et aucun État n'aurait à s'enorgueillir des musées qu'il possède, car la pluralité des musées est la preuve de la richesse artistique et historique.

Si l'on établissait maintenant une comparaison, l'on se rendrait compte que les arts occidentaux sont les plus présents dans les endroits fréquentés par les gens ordinaires, tels que les marchés et les routes où l'on trouve diverses peintures murales.

Prenons un exemple dans la conception des styles de vie modernes en matière d'ameublement, d'outils ménagers, d'appareils électroménagers, de moyens de communication et de transport, de vêtements, de meubles : nous constaterons que la marque occidentale est dominante. Les voitures qui roulent sur nos routes, les trains qui relient nos villes, les avions qui volent dans nos airs, les téléphones mobiles, les téléviseurs que nous acquérons chez nous, tout cela porte l'empreinte occidentale, au

niveau de la conception et de la création. Cela invalide le point de vue selon lequel l'art occidental serait historiquement fondé sur l'isolement.

L'opéra, l'opérette et le théâtre :

L'opéra, l'opérette, le théâtre, la musique et le chant font partie des arts audiovisuels les plus difficiles, les plus réjouissants et les plus répandus. La naissance de l'opérette, dans sa forme actuelle, eut lieu au XVI^e siècle, avec la formation de la Camerata fiorentina, qui regroupait des musiciens et des poètes dont l'objectif était de faire renaître la tragédie grecque et de connaître la manière dont les Grecs combinaient la musique et le chant avec l'interprétation théâtrale. L'un des membres de la Camerata était le compositeur et chanteur Vincenzo Galilei, le père du grand astronome Galileo Galilei.

En 1600, eut lieu la représentation d'« Eurydice », pièce de théâtre écrite par le musicien italien Peri et qui fut reprise lors de la cérémonie de mariage du roi de France Henri VII avec la princesse italienne Marie de Médicis. La pièce tourne autour du mythe d'Orphée, ce fabuleux chanteur, et de sa belle femme Eurydice qui mourut suite à une morsure de serpent. Orphée la suivit au monde des morts et, en usant de ses dons musicaux et de son chant, supplia les gardes de la vallée des morts de la lui rendre. Attendris, les gardes répondirent à son désir mais lui firent promettre de ne pas la regarder avant d'avoir franchi le seuil des Enfers. Il oublia la condition imposée et perdit Eurydice pour toujours. La fin de la pièce fut remodelée en faveur d'un dénouement heureux. En 1607, Claudio Monteverdi réalisa « Arianna », son premier opéra qu'il fit suivre d'un autre, « Orpheo », en 1608.

Dans la revue mensuelle des Arts koweïtiens, éditée par le Conseil national de la Culture, des Arts et de la Littérature, le chercheur et critique d'art syrien, Abdelfattah kalaâdjî, rapporte dans une étude historique que l'art lyrique était passé de l'Italie en Angleterre et qu'au XVIII^e siècle, on commença à traduire quelques opérettes italiennes en anglais jusqu'à ce qu'en 1710, le musicien allemand Georg Friedrich Händel vint à Hanovre pour y diriger la troupe musicale. Il avait étudié l'art de l'opéra en Italie et avait réalisé « Agrippina » à Venise. Il s'installa par la suite à Londres et devint un défenseur acharné de l'opéra italien. En 1711, il donna la représentation de « Rinaldo », opéra qui se distinguait par sa musique captivante et ses vues ensorcelantes. Puis l'art de l'opéra commença à s'étendre, de son berceau initial, l'Italie, au reste du monde. Dans le monde islamique, la première salle de théâtre fut construite en Égypte en 1798, grâce à l'expédition française et elle constitua une source d'inspiration pour nombre de poètes qui écrivirent des comédies musicales. Ce fut le cas de Ahmed Chawki, l'auteur de « Cléopâtre » (1929), « Majnoun Laïla » (=Le fou de Laïla) en 1931, « Qambiz » en 1931 et les pièces suivantes, en 1932 Ali Bey Al-Kabir, « La Princesse d'Andalousie », « Antar » et « Essit Houda » (=Dame Houda). L'opéra se développa en Égypte et la première maison

de l'opéra dans le monde arabe vit le jour au Caire.

Au XIX^e siècle, des troupes théâtrales italiennes et françaises se rendirent à Damas, Alep et Beyrouth pour y donner des représentations de comédies musicales et ce fut une nouvelle étape dans l'influence de l'art de l'opéra occidental sur la civilisation islamique. Ayant assisté à ces représentations, Abu-Khalil Al Qabbani en vint à présenter, en Égypte et à Damas, des pièces légères parmi lesquelles on peut citer : "Naker Al jamil "(= L'Ingrat), "Uns Al Jaliss (= l'amabilité du compagnon de table), " Wallada Aw Iffit al Muhibbin " (= Wallada ou la chasteté des amoureux), " Harun Al-Rachid et Ghaleb Ben Ayub ", "kut Al Qulub "(= La nourriture des cœurs). Les opérettes avaient séduit les dramaturges et le public, beaucoup plus que l'opéra. Bien que l'apport de Qabbani n'obéît pas tout à fait aux normes occidentales, il put contribuer à donner à l'opérette une empreinte islamique où l'on trouvait le chant, les Muwachahats à caractère religieux, la danse du " Samah "qui était exécutée exclusivement par les hommes, au cours des séances du "Dhikr ", dans les zawias et mosquées des Soufis. L'appellation de " Samah"(=permission) s'explique par le fait que cette danse était tolérée dans les milieux conservateurs, car elle se caractérisait par la pudeur, la bienséance et était exempte de toute tendance à la débauche ou à l'immoralité.

Dans le sillage de Qabbani, nous trouvons son disciple, le Cheikh Salama Hijazi et sa troupe. Hijazi avait produit des pièces théâtrales entrecoupées de chants, telles que "Chahidat Al Gharam"(= La martyre de l'amour), " Alborj al Mail"(= La tour penchée), Roméo et Juliette, sachant que cette dernière pièce fut écrite en 1595 par Shakespeare et qu'elle fut adaptée sous forme d'opérette, d'abord par le réalisateur et musicien français Hector Berlioz en 1839, puis par son concitoyen, le musicien Charles Gounod en 1867. La reprise de Roméo et Juliette par le Cheikh Salama Hijazi peut être considérée comme une coopération entre Occidentaux et Arabes en matière de théâtre ou d'opérettes.

Plus tard, Saïed Darwich donna en représentation les pièces suivantes : "Chéhérazade", "Al Birka "(=La perruque), "Al Ichra Attayiba"(La bonne entente). Mais avant lui, il y eut Camille Chamber (1892-1934), le musicien natif d'Alep qui avait commencé ses études musicales à Alep avant d'aller en Italie apprendre la musique occidentale. Il exerça dans le domaine de l'opéra en Amérique puis revint à Alep, alla ensuite en Égypte en 1913 pour y diriger la troupe de Najib Al-Rayhani pour qui il écrivit trois pièces théâtrales sur le modèle de l'opérette, sortes de comédies musicales, dont on peut citer : "Humar wa Halawa"en 1918 et "Ala kifak"(=Comme vous voulez) en 1920. Il entra ensuite en contact avec Amin Atallah et lui écrivit un certain nombre d'opérettes. Il se distinguait de Qabbani en ce qu'il avait étudié l'opérette d'une manière scientifique et sur le terrain, dans le pays d'origine de cet art, sans compter qu'il considérait la musique et le chant comme des facteurs fondamentaux dans la représentation. Parmi ses comédies musicales, il y eut : " Al Founoun Al Jamila "(=Les beaux arts), "Okbel Andokom "(=Puissiez-vous connaître les mêmes réjouissances), "Al Gharib Al Bais "

(=Le misérable étranger), " Chahr Al Àssal (= Lune de miel), " Announou ".

Au début des années trente du siècle dernier, le poète Omar Abou Richa et les musiciens Ali Addarwich et Ahmed Al Ìbri fondèrent le Club musical dont la meilleure représentation fut : "Dhi Qar" de Omar Abou Richa qui continua à écrire des pièces théâtrales musicales en vers et qui publia les opérettes suivantes : " Attoufan "(Le Déluge) et " Àdhab"(Souffrance). Au milieu des années quarante, la comédie musicale connut une intense activité à Alep. La troupe Dounia Attamthil donna trois représentations de comédies musicales, respectivement : "AlKaritha" en 1945 (= La catastrophe), "Doumou" (Pleurs) et "Attadhya" (Le Sacrifice). Mais l'expérience la plus longue fut celle des frères Rahabani (Àssi et Mansour) au Liban. Actuellement, il n'y a presque pas d'État arabe ou musulman qui ne présente cette forme d'art, au moins dans les fêtes nationales et les festivals culturels. Ici même, au Qatar, le Conseil national de la Culture, des Arts et du Patrimoine ouvre le Festival culturel de Doha avec une opérette joliment imprégnée de folklore Qatari. À la cinquième édition du festival, en 2006, ce dernier fut ouvert par l'opérette de May et Ghaylen, un conte tiré du patrimoine, développé et réalisé par Abderrahman AL Manaï. Il s'agit d'une légende transmise depuis l'antiquité au Qatar, reprise par de nombreux conteurs et authentifiée par les chercheurs dans le domaine du conte populaire.

Les événements du conte se déroulent dans la région de Khor Al-Mahenda, là où vivait un homme du nom de Ghaylen qui possédait de nombreux boutres. Il s'adonnait à son activité de pêcheur de perles sans être inquiété par aucun concurrent jusqu'au jour où apparut une redoutable compétitrice en la personne de May. Cette femme audacieuse avait hérité de son père la connaissance de la mer et des perles. Elle aussi possédait un grand nombre de bateaux et avait sous ses ordres des hommes forts et parfaitement instruits sur le monde marin. Lorsque son bateau dépassait celui de Ghaylen, celui-ci, dépité, l'implorait de le remorquer, ce à quoi elle répondait, non sans ironie : « La corde est dans la tête des pagaies ». En ces temps-là, on se servait des bateaux à rames pour aller pêcher les perles. Ghaylen était excédé par la concurrence et le défi de May. Un jour qu'il était assis, pensif et songeant à son sort, il vit une sauterelle voler devant lui. Il l'attrapa et se mit réfléchir à sa capacité à voler. C'est alors qu'il eut l'idée de construire une voile triangulaire (un trois-mâts ?) qui puisse le transporter aux bancs des perles avant les autres. Cette opérette relate un conte populaire Qatari, dans un tissu de chants et de musique, mêlant l'authenticité du passé, la gaieté du présent et le rêve de l'avenir. Grâce au succès populaire des opérettes, le Conseil national de la Culture, des Arts et du Patrimoine a repris l'expérience au sixième Festival culturel de Doha en 2007 avec la représentation, à l'ouverture, de " Terre et mer ", opérette écrite et mise en scène par Saâd Bourchid. Cette opérette réunit les deux facteurs de l'authenticité au Qatar, à savoir la campagne et la mer. Il y est question d'un jeune campagnard qui s'éprend de la fille d'un capitaine à qui il demande la main. Mais le cousin de la jeune fille s'y oppose et

tente d'entraver ce projet de mariage en signifiant au prétendant qu'il s'agit de la fille d'un capitaine et, qu'en conséquence, sa dot devrait être proportionnelle à son statut : « C'est », lui dit-il, « une grosse perle au fond de la mer qu'il devrait retrouver en plongeant au fond de l'eau ». Le cousin croyait la chose impossible pour un paysan aux origines rurales et qui n'aurait aucune connaissance du monde marin. Mais le jeune amoureux accepta le défi et affronta les affres et les vagues de la mer, en plongeur exceptionnel. Il trouva la perle et l'offrit en dot à sa dulcinée, témoignant par là de la force de la volonté et de la détermination propres aux campagnards.

Chapitre 3 : Rôle de l'art orientaliste dans le dialogue des cultures :

L'art orientaliste est un type d'art occidental dont les thèmes trouvent leur source en Orient. Bien qu'on lui trouve des racines dans la littérature occidentale, il est fort probable que ce sont les événements historiques qui constituent le facteur principal de l'émigration de nombreux peintres et explorateurs européens dans notre monde à nous, orientaux, et particulièrement dans les États musulmans et arabes. Le premier de ces événements fut l'expédition française que Napoléon Bonaparte mena en Égypte à partir de 1798 et qui se poursuivit jusqu'en 1801. Ce n'était pas exclusivement une expédition militaire, c'était aussi une entreprise d'exploration scientifique. En effet, Napoléon s'était fait accompagner d'une commission scientifique et artistique composée de 165 membres parmi lesquels on trouvait ingénieurs, savants et peintres, qui s'étaient équipés d'une imprimerie fonctionnant avec les caractères arabes. C'était la première imprimerie instaurée en Égypte, connue aujourd'hui sous le nom de Boulaq, dans laquelle furent édités un grand nombre de livres et de revues.

Les savants de l'expédition avaient composé un ouvrage intitulé "La Description de l'Égypte", constituant une synthèse des travaux collectifs de l'équipe. Certains considèrent cet ouvrage exceptionnel comme le meilleur qui ait été publié, de par ses magnifiques planches et la description fidèle et exhaustive qu'il fait de la réalité de l'Égypte. Les Français avaient également fondé une académie de sciences, l'Institut d'Égypte, à l'instar de l'Institut de France. L'ordre de fondation fut donné le 22 août 1798 et l'emblème choisi pour cette académie était : « Progrès et coopération ». L'objectif était d'œuvrer pour le progrès et le développement de la recherche scientifique en Égypte et également pour l'intégration de la culture orientale dans la culture scientifique occidentale. En termes plus clairs, cette académie avait pour mission l'activation du dialogue des cultures. Les disciplines traitées par les membres de cette institution se rapportaient aux mathématiques, à la médecine, aux sciences économiques, aux arts, à la littérature et à la musique. L'ordre de fondation stipulait la diffusion des recherches une fois tous les trois mois. L'académie avait, par ailleurs, constitué une commission chargée des fouilles archéologiques et avait installé une bibliothèque contenant les livres les plus précieux,

amenés d'Europe, et d'autres acquis dans les mosquées du Caire et dans les maisons des Mamelouks. La bibliothèque ouvrait ses portes au public tous les jours de la semaine.

Parmi les événements historiques qui attirèrent les artistes occidentaux en Orient, il y eut aussi le soulèvement du Liban contre la domination ottomane en 1821, soulèvement qui fut couronné par la proclamation d'indépendance en 1830, l'atténuation des tensions entre l'empire ottoman et l'Europe et l'installation progressive de relations diplomatiques et économiques entre Turcs et Européens. D'un autre côté, les participations turques en matière d'art dans les expositions universelles à Paris, Londres et Vienne contribuèrent à mettre en lumière la beauté de l'architecture islamique et la grandeur de la religion musulmane. Dès lors, la religion, la culture et l'architecture islamiques constituèrent les thèmes de la peinture orientaliste.

Trois zones géographiques étaient associées à l'art orientaliste : la première regroupe l'Égypte, la Syrie, la Palestine et le Liban. C'était la principale direction des orientalistes, en raison des événements historiques importants qui avaient marqué ces régions. Le voyage dans cette zone, qui souvent entraînait les artistes vers Rome et Athènes, était considéré comme « le Grand Voyage », indispensable dans la carrière de tout peintre. La deuxième direction était l'empire ottoman, grâce à la renommée de Constantinople, capitale de l'empire byzantin, qui prit plus tard le nom d'Istanbul et où les sultans et leurs harems, l'opulence des marchés, la magnificence des palais, les monuments historiques avaient acquis suffisamment de notoriété pour ne pas nourrir l'imagination artistique de ces peintres. Cette capitale était considérée, du point de vue de sa situation géographique et de ses traditions, comme un point d'intersection ou de rencontre entre l'Orient et l'Occident. C'était en effet un pôle d'attraction de la culture orientale à l'image de Venise qui, elle, était le pôle de la culture occidentale. La célébrité de cette capitale s'explique par sa relation avec l'ancienne Byzance, cette ville semilégendaire dont tout voyageur essaie de retrouver les traces dans l'Istanbul de son époque.

La troisième direction des orientalistes concernait les régions de l'Afrique du Nord, c'est-à-dire le Maroc, l'Algérie et la Tunisie. L'occupation française de l'Algérie en 1830 rendit facile le voyage de ces peintres dans la région. Parmi eux, il y en avait qui faisaient partie d'expéditions scientifiques, économiques et militaires, avec pour mission l'exploration du Maroc, de l'Algérie, de la Tunisie et de leurs anciennes villes qui avaient survécu au temps. La longue période que dura la colonisation française permet d'expliquer l'influence artistique de ces régions et le poids des personnalités culturelles qui les avaient visitées. Ainsi, parmi les artistes orientalistes qui s'étaient rendus en Algérie, il y avait Picasso, Matisse, Renoir, Mackintosh, Kelley. Bien que la plupart d'entre eux n'aient passé qu'un bref séjour dans cette région, ils avaient bien assimilé ce qu'ils avaient observé et s'en étaient profondément inspirés. Deux exemples importants de cet attrait pour le Maghreb méritent d'être cités : le premier est celui de Jacques Majorelle qui passa la plupart de son temps au Maroc à peindre les belles maisons des monts de l'Atlas

et dont les travaux résument les traits essentiels de la peinture moderne dans le courant orientaliste. Le second exemple concerne Étienne Dinet, qui maîtrisait parfaitement la langue arabe. Il s'était converti à l'islam, avait accompli le pèlerinage et avait changé son nom en Al Hadj Nasser-Eddine Dinet. Il élit domicile dans le village de Boussaâda, au sud de l'Algérie, et ne cessa de peindre la vie quotidienne des Algériens. Très vite, il adopta leur culture et se mit à défendre leur cause. Dans sa carrière, du premier émerveillement par l'Orient à l'assimilation totale de cette culture étrangère, il est considéré comme l'un des meilleurs artistes qui aient représenté l'Orient de la façon la plus parfaite et la plus fidèle.

Le voyage en direction de l'Orient était exténuant et périlleux, sans compter les frais élevés qu'il occasionnait, les maladies auxquelles il exposait et l'absence de routes sûres à emprunter. Le départ se faisait, d'habitude, à partir de l'un des ports méditerranéens mais il fallait d'abord trouver un bateau en partance pour l'Afrique du Nord, Alexandrie ou le littoral palestinien. Quant au voyage en direction d'Istanbul, il se faisait plutôt par voie terrestre, à travers la Grèce. Les préparatifs prenaient beaucoup de temps et il n'était pas aisé de consulter les documents requis dans cette entreprise. Certains livres étaient nécessaires, en particulier ceux que Louis-François Cassas avait publiés en 1799, ou encore le livre intitulé *Voyage pittoresque de Constantinople* de Melling, édité en 1802, et bien entendu *La Description de l'Égypte*, l'ouvrage composé par la commission scientifique qui avait fait partie de l'expédition française en Égypte.

Celui qui entreprenait un tel voyage devait préparer ses effets et emporter avec lui une grande quantité de cartons à dessin, de crayons, et d'aquarelles. La plupart du temps, l'artiste ne pouvait réaliser sur place que des croquis ou des aquarelles. Les peintures à l'huile sur toile se faisaient dans l'atelier du peintre, une fois rentré chez lui. Il était, en effet, presque impossible d'emporter dans ces voyages les couleurs à l'huile, en raison de la complexité des préparations nécessaires à leur utilisation. La peinture à l'huile ne put être réalisée in situ qu'après l'invention des tubes qui servaient à conserver les couleurs, vers les années soixante du XIXe siècle. Notons également que la majorité des tableaux étaient de format réduit (des miniatures).

Dans leur ouvrage intitulé « les Charms de l'Orient », Hubert Bari et David Lam écrivent que les voyages en Orient étaient très coûteux et que, proportionnellement à la valeur actuelle, les frais d'un voyage pouvaient atteindre les dix mille dollars. C'est ce qui poussait le peintre à faire de nombreuses reproductions du même thème, si celui-ci était parfait, dans l'espoir d'avoir le plus d'acheteurs possible. C'était l'un des moyens auxquels ils recouraient pour couvrir les frais élevés du voyage. La plupart des peintres orientalistes rentraient chez eux, chargés de souvenirs du pays visité, sous forme de petites pièces d'ameublement, d'armes légères, de pierres précieuses, de bijoux incrustés et stylisés et d'étoffes, dans l'intention de les intégrer dans leurs tableaux. Les plus chanceux purent entreprendre des activités commerciales lucratives, grâce à ces voyages. Celui qui

avait le plus de succès était David Roberts (1796-1864), auteur de nombreuses aquarelles qu'il avait intégrées dans son livre *La Terre Sainte, Syrie, Pétra, Arabie, Égypte et Nubie*, publié en 1842. Le succès du livre avait dépassé les prévisions de son auteur qui fut sollicité, grâce à ses aquarelles, pour de nombreuses reproductions à l'huile des mêmes paysages. Son voyage en Orient lui rapporta une véritable fortune, la célébrité et la gloire. Il en allait autrement de la plupart des orientalistes qui moururent dans la pauvreté et l'oubli. Ce n'est qu'à titre posthume et tout récemment qu'ils furent réhabilités avec la redécouverte de ce genre d'art, vers les années quatre-vingt du XXe siècle.

Les facteurs de l'engouement des orientalistes pour l'Orient

L'engouement des orientalistes pour l'Orient s'explique par divers facteurs et est lui-même un facteur prépondérant dans la renaissance de la littérature, des arts et des monuments islamiques et arabes et ce, grâce à la participation des étrangers eux-mêmes dans l'étude de notre milieu et la peinture de notre réalité.

Certains orientalistes bénéficièrent, grâce aux soins de leurs nations, du financement et du temps nécessaires, de même qu'ils eurent à leur disposition des bibliothèques bien fournies en études et manuscrits rares. Par contre, d'autres, plus précisément les peintres, avaient à supporter des frais très lourds pour pouvoir parvenir en Orient. Tous parlaient parfaitement plusieurs langues, occidentales mais également orientales avec en tête l'arabe. De ce fait, il était tout à fait naturel que leurs travaux se distinguassent par la profondeur et le souci d'authenticité dans la représentation de la réalité du pays visité.

À dire vrai, ces orientalistes avaient facilité la tâche des chercheurs arabes et musulmans grâce à leurs magnifiques tableaux, la diffusion de leurs précieux manuscrits avec de luxueuses éditions, authentifiées et accompagnées de riches commentaires, des tables des matières qui rendent aisée la consultation et des index qui regroupent les personnes et les lieux. Leurs productions intellectuelles et artistiques, surtout dans les domaines pictural et archéologique, avaient introduit des innovations dans les théories et les thèmes d'usage de l'histoire. Elles se distinguaient par des qualités telles que la bonne exposition, la fidélité et l'exhaustivité. La plus importante marque laissée par les orientalistes apparaît dans les ouvrages arabes composés sur le modèle occidental. Les orientalistes français les plus renommés sont Sylvestre de Sassi, Prosper Marilhat, Étienne Dinet, Eugène Fromentin, Gustave Guillaumet, De Slane, Louis Massignon, Lévy Provençal, Louis Cassas, Eugène Girardet, Yvone Thivet, Jacques Majorelle, Léon Cauvi, Édouard Legrand et Édouard Doignau. De l'Allemagne, on compte Freitag, Gustav Flögel, Von Kremer, Theodor Noldecke, Brockelman, Gustav Bauernfeind. D'Angleterre, Margelioth, Nicholson, Auguste Osborne Lamblagh et Herman Corrodi. Du Danemark, on peut citer Peter Peterson Toft. Des États-Unis: Charles James Theriat et Edwin Lord Weeks. D'Autriche: Rudolph Swoboda, Ludwig Deutsche et Rudolph Ernst. De Belgique,

Emile Derks. De Hongrie : Goldzheir et des Pays-Bas: Dozi.

Les peintres avaient découvert en Orient un type de lumière presque inconnu en Europe et qui, associé aux paysages naturels qui leur étaient étrangers, avait opéré un changement radical dans leur système chromatique, illustré par le passage des couleurs grisâtres compatibles avec l'Europe industrielle aux couleurs chaudes produites par un soleil généreux. Il était naturel que le désert avec, au milieu, les vertes oasis, fût le paysage le plus exotique et qu'il fût considéré comme le paradis perdu. Il était représenté à grande échelle par un grand nombre de peintres orientalistes. Les ruines antiques étaient aussi un thème de prédilection pour les peintres depuis la redécouverte de la beauté de la civilisation romaine, à l'époque de la Renaissance en Italie. C'est cette fascination qui avait poussé les explorateurs et les artistes à s'exposer aux difficultés des voyages vers l'Orient.

Les ruines antiques et les édifices islamiques de l'Égypte, les monuments romains en Syrie et au Liban, les temples grecs en Turquie, tout cela constituait une direction privilégiée pour la contemplation, l'inspiration, voire la glorification des racines de la civilisation européenne elle-même. Cet attrait avait commencé avec la découverte de la grandeur des vestiges archéologiques de l'Égypte, à la suite de la parution du livre *La description de l'Égypte* qui comportait des centaines de planches illustrant la gloire de cette civilisation. Certains peintres tels que Louis-François Cassas et David Roberts s'étaient spécialisés dans ce genre de peinture. De même, le voyage en Orient était devenu le prolongement du fameux Grand Voyage que tout artiste se devait d'entreprendre dans sa vie. C'était une sorte de voyage spirituel qui conduisait à Rome et à Athènes, considérées comme les villes mères de toutes les civilisations. Mais les nouveaux horizons et les lieux les plus éloignés avaient permis aux artistes de respirer un autre air dans leur quête de nouvelles sources d'inspiration et de couronner leur carrière artistique par l'exploration des grandes villes historiques évoquées dans les livres sacrés.

Avec la Révolution industrielle de l'Europe au XIXe siècle, les grandes villes historiques telles que Paris et Londres connurent de grands changements au cours desquels les anciens édifices furent démolis pour faire place nette à de nouvelles constructions. C'est ainsi que le célèbre baron Haussman avait radicalement transformé le paysage parisien en détruisant les édifices moyenâgeux, y compris les anciennes forteresses et la plupart des monastères, pour les remplacer par de larges avenues, des jardins publics et de nouvelles bâtisses magnifiques. Ces changements n'étaient pas sans susciter des réactions divergentes chez les habitants. Le charme de l'ancien Paris était bien perdu, même si la modernisation avait fourni de nouvelles commodités et une amélioration des conditions de santé. Avec la redécouverte des anciennes villes de l'Orient, leurs fortifications, leurs ruelles bondées et leurs beaux souks grouillant d'artisans, les peintres pouvaient, d'une certaine manière, retrouver la vie de leurs anciennes villes. Le Caire, Alep, Damas, Fès et Alger rappelaient aux Européens les caravanes d'antan qui, chargées de soieries et

d'épices, renvoyaient à l'époque héroïque des Croisades.

L'émerveillement des peintres émigrés en Orient ne s'explique pas uniquement par les paysages naturels, les monuments et l'architecture mais aussi par la découverte de peuples dont le mode vestimentaire et les traditions leur étaient étrangers et qui vivaient en rupture totale avec la modernité. L'observation du style de vie oriental avait fourni aux peintres orientalistes un vaste champ, propice à la peinture et à la représentation de la vie quotidienne et couvrant la vie rurale, l'artisanat et les petits métiers. Le mode de vie bédouin avait pour eux un attrait particulier. Fromentin, Lambloy, Frère et Guillaumet faisaient partie des artistes qui furent séduits par le désert malgré l'aridité et les tempêtes de sable. Pour toutes ces raisons et après l'importante exposition d'art islamique qui s'était tenue à Paris, à la fin du XIXe siècle, la civilisation islamique acquit plus de popularité en Occident. Un grand nombre de peintres étaient rentrés chez eux chargés de tableaux représentant les Musulmans dans des postures vénérables de prière ou de récitation du Coran. Les deux peintres autrichiens Deutsche et Ernst réussirent à reproduire cette majesté et cette atmosphère islamique orientale. Ils avaient ainsi réalisé quelques-unes des plus belles aquarelles et peintures à l'huile. L'État du Qatar possède dans sa collection un trésor de ces œuvres d'art orientalistes.

Les œuvres orientalistes les plus célèbres :

Ainsi que nous l'avons évoqué plus haut, les peintres occidentaux de la génération des orientalistes s'étaient rendus dans les capitales arabes pour y représenter tantôt le monde caché, tantôt les déserts inondés de sable et de rayons solaires. Dans la capitale, l'imagination était féconde et nourrie de fantasmes au sujet des alcôves des harems, des odalisques vêtues de costumes arabes aux couleurs chatoyantes et audacieuses, qui mettaient en valeur leur beauté et laissaient entrevoir leurs charmes apparents, sans parler de la magnifique architecture islamique des mosquées et des palais. C'est une représentation où se mêlent les agréments d'ici-bas, la magnificence de l'au-delà, les mystères du désert, les secrets des océans et l'histoire des monuments.

L'une des plus importantes acquisitions du monde entier est la collection d'œuvres orientalistes que possède l'État du Qatar. Elle compte deux cents tableaux qui reflètent les traits de l'orientalisme, tout au long de son itinéraire depuis le début du XVIIIe siècle. Il s'agit de tableaux qui prévalent par la couleur, la lumière, les splendides paysages naturels, les monuments antiques, l'allure des villes islamiques et l'aspect exotique de la vie des gens. L'un des tableaux les plus remarquables de cette collection est la Mosquée AL-Rifaï, exécuté par le peintre autrichien Rudolph Swoboda, et dans lequel sont représentés un minbar, un mihrab et quatre fidèles en posture de prière. Il regroupe plusieurs éléments artistiques dont le plus important met en lumière, d'une part l'architecture des villes islamiques et tout ce qui était mis en œuvre dans cet art, comme les pierres, le marbre, la

décoration, les arcs, les inscriptions graphiques, et d'autre part la magnificence de l'Islam et du recueillement des fidèles dans différentes postures, debout, prosternés ou assis en train de réciter la proclamation de foi. Ce tableau est la meilleure création orientaliste, à un point tel que le connaisseur d'arts plastiques ne se lasse de le contempler. Son assimilation requiert une longue observation, de la précision et un examen minutieux des détails. Citons également la Prosternation, tableau d'Étienne Dinet, ce peintre qui avait proclamé sa conversion à l'Islam en 1913 et avait accompli le pèlerinage à La Mecque en 1929. Un artiste tel que lui ne pouvait pas avoir visité la Terre Sainte et effectué le tour rituel autour de la maison antique de Dieu sans ramener un projet de création artistique.

La collection du Qatar compte aussi le magnifique tableau Jérusalem, exécuté en 1902 par le peintre allemand Gustav Bauernfeld. Il s'agit d'une vue de Jérusalem à partir du Mont des Oliviers, donnant à voir un paysage intense et grandiose de la ville sainte, de ses édifices tels que la Grande Mosquée, la mosquée du Dôme du Rocher, les coupes et minarets des autres mosquées et l'architecture islamique et arabe. C'est un témoignage fort et fidèle de l'arabité de Jérusalem. Le troisième tableau à citer dans cette collection est Damas, réalisé en 1882 par le danois Peter Peterson Toft et qui représente une vue globale de la ville, de son architecture arabo-islamique et des maisons de forme carrée. Les minarets et les dômes s'y élèvent très haut vers le ciel, comme s'ils faisaient office de gardiens fidèles de la ville. Figurent aussi dans la collection en question, un tableau exécuté en 1882 par John Varley, qui représente une mosquée et une rue du Caire, et l'étonnant tableau d'Eugène Fromentin, Caravane arabe, où l'on voit des chameaux chargés de marchandises, des cavaliers à cheval, le tout évoluant au milieu d'une vaste étendue désertique avec sa végétation sauvage et son ciel serein.

Parmi les plus beaux chefs-d'œuvre dont le thème se rapporte aux souks du Caire, il y a le tableau de Karoly Cserna, dans lequel les lumières sont traitées à travers la dilution chromatique et où l'on voit les portails sortir de leur sommeil au moment où hommes et chamelles passent, donnant l'impression de traverser le temps. De Victor Huguet, nous pouvons retenir l'aquarelle où figure un cortège de cavaliers sur un chemin éloigné, entre les monts et, de George Randell, le tableau où un groupe d'hommes en costume blanc et enveloppés de lumière méridienne est en train de causer devant une modeste tente.

Les gravures de Thomas Allom (1804- 1872) viennent en tête de liste des travaux orientalistes et sont conformes aux normes de la première période de l'orientalisme. Elles rendent compte ainsi de la vie ordinaire des gens, à travers une vision globale et précise de l'intérieur des grands souks, des anciennes places, des rues, des balcons des maisons, des dômes se distinguant par leur décoration et leurs inscriptions, des marchands de tissus et de tapis exposant leurs articles sur les bords des rues ombragées et des mosquées qui illustrent la splendeur de l'architecture. Les peintres orientalistes étaient fidèles à la réalité et mettaient l'accent sur les détails les plus minutieux pour refléter les chefs-d'œuvre de la civilisation arabo-islamique à travers la somptuosité des palais, des mosquées, des bains

maures et des cafés. L'importance de tout cela réside dans la représentation précise et stylisée de la beauté des lieux.

Les peintres se déplaçaient entre les places publiques fréquentées par les indigènes vêtus de leurs costumes orientaux spécifiques. Leurs peintures laissent transparaître leur fascination pour les traits artistiques arabes, l'énergie des lumières provenant des ouvertures des dômes élevés et les minarets dressés au-dessus des espaces intérieurs et rejoignant les rayons du soleil qui glissent doucement dans les lieux. Ce sont là quelques-unes des caractéristiques que l'on retrouve dans les toiles de Gericault, de Joseph Hoffmann et George Double.

Certains tableaux représentent les souks arabes, bondés de commerçants et de vendeurs, des bédouins venant des campagnes et des déserts à dos de chameaux chargés de marchandises. Pendant la journée, les murs sont baignés de lumière blanche et les ombres se brisent violemment pour plonger dans les profondeurs alors que les façades décorées de mosaïques pétillent de paillettes bleues.

Conclusion :

À partir des vérités et des faits réels évoqués au cours de cette étude, et compte tenu de la psychologie de l'artiste et de sa prédisposition à la tolérance, il appert qu'il n'y a jamais eu de conflit entre les arts islamiques et les arts occidentaux. Que du contraire, ces arts sont passés de l'étape du dialogue à celle de l'interaction, de l'alliance et de la coopération. Ainsi la civilisation islamique a-t-elle emprunté aux autres civilisations leurs arts pour ensuite les développer et les marquer de son sceau. Les autres civilisations, dont fait partie l'Occident, ont de même fait des emprunts aux arts islamiques, aussi bien leur forme que leur contenu en les façonnant en fonction de leur milieu et de leurs principes. Cette interaction et cet échange sont encore en vigueur. C'est aux organisations et aux responsables haut placés, qui œuvrent pour l'établissement du dialogue, de la paix et de l'entraide entre les civilisations dans le monde, de faire participer les artistes et les intellectuels et de leur offrir l'opportunité de développer davantage la coopération afin que les termes de « dialogue » ou d' « alliance » des civilisations, passent du statut de simple espoir et de thème de colloque à caractère politique, économique, social ou autre, à celui de réalité concrète.

NOTE:

(1NdT): Les traductions françaises des versets coraniques sont empruntées à l'ouvrage de Sadok Mazigh : *Le Coran, Essai d'interprétation du Coran Inimitable*. Les Editions du Jaguar. 2e édition. 2006

Références.

- 1- Samuel Huntington : *The Clash of Civilization and the Remaking of the World (Le choc des civilisations et la refondation de l'ordre mondial)*. Traduit en arabe par Talaât Achaieb. Le Caire. Soutour. 1998, p.29.
- 2- Al – Mungid fi-l- luga wa-l-A'Lam. Beyrouth. Dar Al Machrek. 2002. p. 596.
- 3- Mahmoud Ibrahim Houssine: *Les peintres musulmans célèbres et leurs œuvres les plus connues*. Le Caire. Librairie Annahdha. 1982. p.96.
- 4- Ahmed Abdelwahed Assaïed : *Psychologie de l'artiste*. Le Caire. Librairie Al Anglo. 2005.
- 5- Abou Salah Al Alfi : *L'art islamique : ses origines, sa philosophie, ses écoles*. Le Caire. Dar AL-Maâref.1994.p11
- 6- Cf. l'image n° 1 dans les annexes.
- 7- Cf. l'image n°2 dans les annexes.
- 8- Hassan Al Bacha : *Histoire de l'art à l'époque de la Renaissance*. Le Caire. Dar An nahdha AL Arabya.1980.p136.
- 9- Abdelaziz Al Marzouk : *les arts décoratifs en Egypte avant l'époque fatimide*. Le Caire. Librairie Al Anglo.1986.p.143
- 10- Mahmoud Ibrahim Houssine : *La décoration islamique, l'arabesque*. Le Caire. Librairie An nahdha.1986.p118.
- 11- Mohamed Ahmed Zahrane : *Les arts métalliques et les objets d'art*. Le Caire. Librairie Al-Anglo Al Misrya.1965.p127.
- 12- Zaki Hassan : *Les arts iraniens aux époques islamiques*. Le Caire. Dar Al Maâref.1946.P46.
- 13- Inès Assaïed : *L'architecture*. Le Caire. Organisation égyptienne Générale du livre.1993.p.19.
- 14- Ahmed Abd elhédi Yassine : *Histoire des villes saintes*. Damas. Dar Umayya Linnachr.1996. p108.
- 15- Assaïed Taha Assaïed Abou Sdira : *les métiers et les industries en Egypte islamique depuis la conquête arabe jusqu'à la fin de l'époque fatimide*. Le Caire. Organisation égyptienne Générale du Livre. 1991. p160.

- 16- Chirine Hunter : L'avenir de l'Islam et de l'Occident. Traduction arabe de Zeïneb Charba. Beyrouth, Centre des Etudes Stratégiques.2002,p 217.
- 17- Abdelfattah Kalaâdji : L'opéra et l'opérette, de la naissance italienne au théâtre arabe. Article analytique. Journal des Arts. N°84, 7^e année, décembre 2007. Koweït.p21
- 18- Op.cit
- 19- Ibrahim Ismaïl : Doha, carrefour des Cultures. Guide du 5^e Festival Culturel de Doha. 2006. Doha. Conseil National de la Culture, des Arts et du Patrimoine.2006 pp.19-20.
- 20- Hubert Bari et David Lam : Wa lich chark Fitnah (: Les Charmes de l'Orient). Groupe des Orientalistes de Qatar. Traduction arabe de Housseem Al Khatib. Doha, 2006. Conseil National de la Culture, des Arts et du Patrimoine.2006.p6.
- 21- Hanna AL Fakhouri : Histoire de la littérature arabe. Beyrouth. Al Maktaba Al bouliyya. Sans date. p895.
- 22- H. Bari et D.lam: op.cit.p6.
- 23- Op.cit.p8
- 24- Op.cit.p11.

Sixième Partie

La calligraphie entre le passé et le présent

La calligraphie entre modernité et patrimoine. *Prof. Mahmoud Amhaz*

La calligraphie arabe entre illusion d'authenticité et appel à la modernisation. *Prof. Sabri Mansour*

Peintures calligraphiques: essence et réalité. *Talal Moalla*

L'écriture arabe et la calligraphie: autrefois, aujourd'hui et demain. *Yousri Al-Mamlouk*

L'exemple de la calligraphie irakienne: vivre sur les lisières de la langue, mourir dans ses vastes étendues. *Farouk Youssef*

La calligraphie entre modernité et patrimoine

Prof. Mahmoud Amhaz

La question de la calligraphie mène inmanquablement à cette autre question qui a pris une place évidente et centrale dans notre culture artistique contemporaine, à savoir le patrimoine et l'intérêt qu'il mérite, en vue de cerner ses traits essentiels et appréhender ce qu'il inclut et subsume comme valeurs ayant grandement contribué au progrès général de la civilisation.

Le retour au patrimoine et l'intérêt qu'il faut lui accorder, en tant que fondement référentiel dans l'élaboration d'une culture distincte, ont été imposés par les transformations politiques et idéologiques, intervenues dans la réalité sociale de nombreux pays arabes, ainsi que le sentiment de plus en plus fort qu'il est nécessaire de s'adapter à ces transformations et de répondre aux exigences de la modernité. Car ce sentiment qui prédomine, depuis le tournant du 20^e siècle, implique l'obligation de contribuer à l'édification d'une nouvelle culture propre, qui nous rendrait à même de relever le grand défi que représente l'Occident pour notre être arabe. Ainsi, selon l'un des meilleurs pionniers de la calligraphie, Jamil Hamoudi, puiser dans la lettre arabe est l'instrument idéal pour faire face aux influences occidentales.

Les nouvelles questions relatives à l'authenticité et au patrimoine accaparent à présent les sphères artistiques et rencontrent des partisans qui les défendent et appellent à les considérer comme un levier principal, pour élaborer un concept artistique et l'exprimer plastiquement.

Il était alors naturel que l'adoption de telles thèses générales conduise à la naissance d'un courant artistique préoccupé par l'opposition entre un patrimoine artistique occidental et un autre, oriental. Le premier a une vision scientifique conforme à ce qui est perçu par l'œil, à l'intérieur du champ visuel, le second a une autre vision conceptuelle, insensible à l'imitation du réel. C'est donc une confrontation entre un espace plastique illusionniste, tridimensionnel, aux connotations matérialistes et sensibles, et un espace plastique plat, bidimensionnel et exprimant des valeurs et des suggestions spirituelles. En effet, l'imitation du monde visible, impliquant la matérialité du travail et l'illusion de la

« troisième dimension », est restée indissociable de l'art occidental, jusque vers la fin du 19^e siècle. Par contre, dans la méthode essentielle des arts orientaux, particulièrement les arts arabo-islamiques, les moyens d'expression conçus en fonction d'une étendue plate et bidimensionnelle perduraient d'une manière tenace (voir A. Papadopoulos, 1976, p. 126s.).

L'adoption de cette vision, en Occident, par un groupe d'artistes de la fin du 19^e siècle, était donc un paradoxe. Elle a été ensuite consacrée par Henri Matisse et les représentants de l'art abstrait. Aussi les Arabes ont-ils accordé un intérêt spécial à ces artistes (de Delacroix à Van Gogh et Gauguin, et de Matisse à Paul Klee, Miro et Tobye), qui ont eu de l'admiration pour le patrimoine artistique oriental, qui ont réellement contribué au dépassement de la vision de la Renaissance et transformé l'étendue de la toile en un espace peint et plat. Car les artistes arabes contemporains ne sont passés à l'art abstrait, n'ont découvert les valeurs des arts orientaux et ne les ont défendues qu'une fois qu'ils ont connu certaines expériences d'artistes occidentaux. En recourant à des techniques et à des concepts plastiques nouveaux, ces derniers s'étaient déjà libérés des concepts classiques et des normes académiques traditionnelles.

D'autres artistes occidentaux tels que Pollak, Tobye, Mathieu, Hundertwasser, Proustel, ... qui ont trouvé une certaine satisfaction esthétique dans l'entrelacs des lignes et leurs entassements, ont mené leurs expériences d'art abstrait hors des frontières de leur culture locale traditionnelle, pour découvrir les arts d'Extrême-Orient, du monde arabo-islamique et de l'Afrique. Ils y ont découvert des valeurs esthétiques différentes et inhabituelles. Cette évolution quant aux sources d'inspiration utilisées dans l'art plastique a contribué à la transformation du concept du tableau occidental et de son espace peint en un écran faisant la part belle à ce qui était marginal chez les Occidentaux, comme les lignes et les diverses formes décoratives. Ainsi, autant l'art évoluait vers l'abstraction et renonçait parallèlement au monde visible, autant le concept d'esthétique changeait. La vérité artistique ne résidait plus dans la fidélité mimétique, mais dans l'activité créative elle-même. Le sujet pictural n'était plus nécessairement lié au visible mais, comme l'affirme Michaël Devrine, existait en soi et pour soi, selon son parangon autonome. Il était son propre reflet ; sa forme ne rendait plus un contenu qui le transcendait, car il possédait un contenu immanent.

Cependant, à ce moment où l'artiste occidental se tournait vers l'Orient, en quête de ce qui convenait à son inclination et permettait de l'affranchir d'un passé dont il traînait les chaînes, l'artiste arabe d'avant les années cinquante du 20^e siècle prenait une autre direction. Le mieux qu'il souhaitait, c'était de voyager en Europe pour en explorer les monuments artistiques, en particulier ceux du classicisme, connaître les secrets de l'art de l'imitation tel qu'il a été pratiqué et perfectionné par les Occidentaux, depuis la Renaissance. Il voulait en étudier les fondements académiques, avec l'espoir de s'en inspirer pour maîtriser, à son tour, l'art du dessin et de la peinture, conformément aux

normes de l'imitation de la nature. Donc, ce dont rêvait l'artiste arabe, à cette époque, n'avait rien à voir avec le monde de Picasso et de Braque, ou celui des fauves et des impressionnistes, mais celui de Raphaël, de Da Vinci et d'autres grands artistes classiques.

Et, en dépit de cette évolution de l'Occident, depuis la fin du 19^e siècle et le début du 20^e siècle, vers un dépassement de l'art traditionnel, les premiers artistes arabes demeuraient cantonnés dans le classicisme et l'académisme global fondés sur le mimétisme. Même si leurs œuvres pouvaient parfois emprunter quelque peu à l'impressionnisme ou au symbolisme, ou si elles peignaient des figures et des paysages locaux, ils se désintéressaient de la transformation conceptuelle de la toile picturale chez les Occidentaux de l'époque. Ils demeuraient insensibles aux métamorphoses apportées par ces courants visant à l'affranchissement par rapport au modèle artistique dont les fondements remontaient à la Renaissance. Ils adoptaient à cet égard une attitude neutre et parfois désapprobatrice.

Cette neutralité face au mouvement artistique contemporain se dégageait des écrits de certains artistes tels que Gibran Khalil Gibran. Ces idées reflétaient une manière de penser selon laquelle la culture occidentale (traditionnelle) est un modèle à suivre (voir *Mes souvenirs avec Gibran*, 1979, p. 21). Certes, l'attachement de quelques artistes arabes à un passé classique, qui leur était étranger, a ses raisons. Les courants artistiques modernes étaient encore loin d'être suffisamment répandus en dehors de l'Europe et n'étaient pas à l'abri de critiques sévères, en Europe même. Ils étaient parfois sujets à controverse, persécutés par les Nazis et méconnus en Union soviétique où les académies d'art restaient encore attachées aux traditions d'avant la Révolution de 1917.

Au départ, la rénovation dans le monde arabe a été limitée aux sujets portant sur la nécessité de renouer avec les traditions et la réalité locales. En effet, certains artistes arabes ont traité des sujets populaires, peint des paysages et des figures de leurs pays respectifs. Des Libanais comme David Al-Karam, Habib Sourour, Khalil Salibi, Mustapha Froukh et Omar Onsi ont peint des portraits et des paysages du Liban, dans un style classique et parfois impressionniste. L'Égyptien, Ragheb Ayad, avait, pour sa part, renoncé aux peintures orientalistes, au profit d'œuvres populistes. Un autre Égyptien, Mahmoud Mokhtar, (1891-1934) et un Irakien, Jawad Salim (1919- 1961), ont essayé de s'inspirer des arts anciens de leurs pays respectifs, les arts pharaoniques et les arts sumériens et babyloniens.

Malgré leur importance, ces premiers essais sont restés limités. Ce qui a intéressé, à ce moment, les artistes arabes (Mustapha Froukh, Omar Onsi, César Jamil...), c'étaient les œuvres impressionnistes dont ils avaient admiré les couleurs, les jeux de lumière et leurs techniques. Ils y ont trouvé un dépassement des critères et des concepts classiques et une satisfaction de leurs ambitions. Toutefois, une évolution plus radicale eut lieu au début des années cinquante du 20^e siècle, dans le cadre d'un mouvement artistique,

soucieux d'être au diapason des courants occidentaux contemporains, de les imiter et de s'informer des changements qu'ils avaient introduits dans les concepts artistiques généraux. Ainsi, de nombreuses œuvres des représentants de cette époque ont reflété cette tendance globale et participé à la consécration de courants artistiques divers, oscillant entre le réalisme et la plasticité extrêmement abstraite.

Ce qui a été connu dans le monde arabe sous l'appellation : *calligraphie*, a constitué un courant artistique dont les caractéristiques s'étaient précisées à partir du début des années cinquante du 20^e siècle, et s'étaient généralement fait l'écho des soucis d'authenticité, de modernité et d'inspiration puisée dans le patrimoine. L'objectif était la quête d'une spécificité distinctive, grâce à des expériences individuelles de créateurs arabes qui ont tenu des expositions durant les années suivantes, dans certains pays. Néanmoins, ce mouvement calligraphique n'a été effectivement consacré qu'avec la publication d'un livre sur la « dimension unique » et l'inspiration de l'art puisée dans la lettre, à l'occasion de la tenue d'une exposition dont c'était le slogan, à Bagdad, en 1971. C'était le livre manifeste qui réunissait des études précisant les objectifs et les horizons du mouvement, dont les auteurs étaient Shakir Hassan Al-Saïd, Jamil Hamoudi, Dhia Azzaoui, Rafa Nassri, et Abderrahmane Kilani.

Les essais avant-gardistes dans ce domaine ont été l'œuvre de nombreux artistes arabes et iraniens séduits par l'esthétique de la lettre arabe et l'idée d'en faire un matériau plastique, essentiel, en peinture. Les dix premières années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale ont vu, dans plusieurs pays arabes, les premières expériences qui voulaient explorer les valeurs plastiques de la lettre. Elles ont été incarnées dans les peintures et les textes théoriques de l'Irakienne Madiha Omar et les peintures de son compatriote, Jamil Hamoudi. Ce dernier avait fait du mot transcrit sur la toile un nouvel élément de composition picturale et participé à l'exposition : *Les Nouvelles vérités* (1949), consacrée à l'art abstrait, au Musée d'Art moderne à Paris. De son côté, le Libanais Saïd Akl a essayé, dès le début des années cinquante, de s'inspirer de la lettre arabe, faisant de la calligraphie le sujet central de son activité artistique, et a consacré cette option personnelle jusqu'à sa mort en 2001.

Des expérimentations similaires ont depuis été la tâche d'artistes soudanais tels que Ouaki Allah, Ahmed Chebrine, Ibrahim Solhi. Hussein Zandoudi, quant à lui, a été le calligraphe iranien le plus en vue. Son apport a été significatif dans ce domaine. Il a fondé, en 1957, une école de calligraphie (Saghakhane) et a été considéré comme l'un des meilleurs représentants de la calligraphie (voir Mahmoud Amhaz, 1926, et Sherbel Dagher, 1990).

Il va sans dire que les premières tentatives dans ce domaine étaient individuelles, dispersées et isolées. Les relations entre les artistes qui représentaient ce mouvement pionnier demeuraient trop limitées, même totalement inexistantes. C'est seulement

durant les années suivantes qu'elles ont évolué et se sont consolidées. La calligraphie se transformait alors, à la fin des années soixante, en un phénomène distinct, dans le champ des arts plastiques arabes, contemporains. Mais la calligraphie n'a pas donné lieu à une école, *stricto sensu*.

Elle est demeurée perméable aux opinions et orientations diverses. Ses représentants ne se sont pas organisés autour d'affinités théoriques précises, ou dans le cadre de rencontres déterminantes, à l'instar de celle du groupe de la « dimension unique », à Bagdad. Il y a toutefois un courant calligraphique arabe qui s'est rapidement structuré de manière spontanée, et a été à ce point fédérateur qu'il est devenu, en dépit des résultats inégaux, le plus représentatif du mouvement artistique contemporain dans le monde arabe. De nombreux artistes s'y sont alors associés. Certains avaient à leur actif diverses expériences ; ils sont alors passés à la calligraphie, en quête d'une spécificité qui les définisse ou réponde à leur conscience d'une nécessaire relation profonde avec le patrimoine. D'autres avaient une expérience particulière ou étaient influencés par les options plastiques des représentants de l'art occidental.

Entre les années soixante-dix et les années quatre-vingts du 20^e siècle, le nombre d'artistes qui se sont convertis à la calligraphie comme choix plastique essentiel a augmenté, et ils ont incarné un phénomène particulier dans la plupart des pays arabes : Mahmoud Hamed, Abdelkader Arnaout, Abdellatif Sammoudi et Assâd Orabi (Syrie), Adel Sghaier, Mounir Najm, Rafik Charaf, Omrane Kaïssi et Hussein Madi (Liban), Shakir Hassan Al-Saïd, Rafa Nassri, Ridha Azzaoui et Mehdi Matchar (Irak), Hamed Abdallah et Youssef Saïda (Égypte), Mahmoud Mlihi et Ahmed Charkaoui (Maroc), Nja Mahdaoui et Néjib Belkhoja (Tunisie), Youssef Ahmed (Qatar), et Mahjoub Ben Bella (Algérie).

Il faut remarquer, à ce stade, que la relation entre l'art et la littérature est très ancienne. En fonction des circonstances historiques et des buts poursuivis, elle a été mise en œuvre sous des formes différentes et inégales. Il s'agissait, par exemple, d'ajouter au texte une image illustrative et parfois explicative, ou de s'inspirer du texte pour introduire une image interprétative. Cette relation est donc fondamentale et pérenne dans l'histoire où elle a porté d'abord sur le contenu, avant que la lettre ne devînt en elle-même une composante structurelle de la toile et n'eût ainsi une valeur plastique.

Si l'art est considéré comme un langage naturellement spécial, indissociable de l'histoire de la pensée humaine, c'est qu'il est l'expression plastique du sentiment et de la pensée qu'il traduit concrètement. Nous les percevons alors et les comprenons visuellement. L'art croise le texte dans une expression commune d'un même contenu et une concrétisation d'idées partagées, qui ont vu le jour dans les courants différents, comme le romantisme, le réalisme, le symbolisme, l'expressionnisme et le surréalisme. Ainsi cette relation entre l'art et la littérature a été approfondie et s'est cristallisée selon

de nouvelles dimensions, dans le sillage de courants qui ont privilégié le sujet par rapport à la forme. Elle a milité pour l'idée aux dépens des querelles méthodologiques.

Le symbolisme et le surréalisme, par exemple, entendaient orienter le sujet non pas vers sa dimension manifeste adéquate, mais bien vers son contenu irrationnel et ses reflets sensibles les plus profonds (au sens psychique du terme). Alors, à partir de la fin du 19^e siècle, la dynamique de l'art plastique a été aussi l'affaire de la littérature et des hommes de lettres acquis à la cause du symbolisme et déterminés à le défendre. Leur influence était telle que le symbolisme plastique semblait se cacher derrière le mouvement littéraire et se conformait à ses choix. On sait qu'André Breton, par exemple, considérait le surréalisme comme une méthode de création poétique pour laquelle le dessin et la sculpture étaient des transformations plastiques de la poésie et son champ d'inspiration le plus fertile, encore fallait-il que l'art se libérât des formes dont il recopiait l'aspect visible tel quel, car l'objet de l'art ne devait pas être la satisfaction de l'œil, mais l'expression d'un contenu intime.

Auparavant, Gibran Khalil Gibran, qui était un adepte convaincu du symbolisme, avait peint dans ses œuvres plastiques les mêmes contenus traduits dans sa prose et sa poésie, s'appuyant à son tour, non pas sur les choses visibles, mais sur la mémoire et sur l'imaginaire, tentant d'aller au-delà des apparences matérielles, se contentant d'atteindre un fond essentiel.

Cette relation entre l'art et la littérature ne concerne pas uniquement le contenu et la possibilité de rendre des idées communes, mais franchit ce seuil et s'intéresse à la forme en tant que signe ou allusion, ayant une valeur significative particulière, car le lien entre la forme et le contenu est tellement ancien. Il l'est autant entre l'image et le sens, qu'entre l'écriture et l'image. L'écriture et la peinture se ressemblent, d'après Paul Klee. Elles seraient même identiques aux yeux de l'artiste danois Asbjörn, qui trouve de l'écrit dans toute image et voit une image dans toute écriture. C'est ainsi que les études et les manifestes relatifs à la calligraphie sont venus confirmer, de leur côté, ce qu'elle connote comme sens et secrets attachés à la lettre, aux mots et aux symboles imagés, outre ce qu'elle incarne comme valeurs plastiques visuelles.

Au départ, les formes calligraphiques étaient des images qui recelaient des allusions et des signes pleins que l'homme avait utilisés, non pour leur qualité formelle, mais bien pour ces allusions et ces signes, avant qu'elles ne changent et ne se limitent aux fonctions instrumentale, communicative et expressive. Lorsque les images se sont transformées en écriture et ont acquis des significations nouvelles, à l'aube des temps, elles ont conservé leur valeur plastique. Dans l'Égypte ancienne, l'écriture hiéroglyphique gardait ses valeurs esthétique et décorative, tandis que dans les pays du Levant elle se transformait en énoncés abstraits, représentant des séquences vocaliques cunéiformes, et que dans les villes de la côte cananéenne, elle devenait des phonèmes alphabétiques.

Ainsi l'écriture a-t-elle varié et, en fonction des circonstances historiques, elle a pris diverses formes : images, symboles, signes hiéroglyphiques, signes cunéiformes, écritures d'Extrême-Orient, manuscrits médiévaux et calligraphie, mais elle est restée marginale dans les arts de la Renaissance et les arts occidentaux des époques ultérieures. Elle n'est devenue particulièrement importante en Europe qu'avec l'Art Nouveau, à la fin du 19^e siècle, lorsqu'elle a été promue en élément structurel, essentiel dans plusieurs œuvres picturales de cette époque. Avec le début du 20^e siècle, les lettres et les mots ont occupé une place de choix chez les cubistes et les futuristes, comme Picasso, Braque et Marenti (voir G. Severini, 1988).

Dans les travaux des cubistes, les lettres et les mots sont des espèces de titres extraits de journaux, ou des paragraphes coupés de leur contexte et ajoutés à l'œuvre artistique, où ils acquièrent une qualité synthétique, au même titre que les autres éléments du tableau. Toutefois, le but est ici d'insister sur leur fonction testimoniale par rapport au réel sensible d'où ils proviennent, c'est-à-dire qu'ils insistent sur le lien étroit du cubisme avec le réel dont ils ne veulent pas se dissocier. Quant aux tentatives de certains futuristes, elles consistent à affranchir les mots et les lettres de leur fonction informative. Elles incitent ainsi le spectateur à recomposer les parties éparpillées sur la toile. L'action absurdiste des dadaïstes est à ce point paradoxale qu'elle conduit au contraire de ce qu'elle prévoyait. En effet, en utilisant des éléments graphiques, certains dadaïstes ont concrétisé « l'image-mot » où s'entremêlent l'acte d'écrire et l'acte de peindre. Dans ce nouveau contexte, la plasticité graphique prévaut par rapport à son contenu même, en dépit de la clarté et de la lisibilité de l'écriture (voir W.S. Rubin, *L'art dada et le surréalisme*).

Pour ce qui est de l'écriture dans les travaux de Paul Klee, elle se compose d'allusions en apparence inventées ou d'abstractions et de synthèses de choses visibles : une écriture illisible qui allie le point, la figure géométrique et végétale, la graphie indéterminée et la figure humaine altérée, énigmatique, légèrement identifiable. C'est donc une écriture qui couvre toute l'étendue de la toile, lui conférant une apparence imaginaire magique.

La calligraphie arabe, à son tour, a fait de la lettre une unité plastique qui a occupé une place centrale dans l'œuvre artistique, ce qui, selon ses représentants, a ajouté à la toile des valeurs esthétiques, symboliques, contemplatives et des dimensions spirituelles et culturelles propres à chaque civilisation qui vont au-delà de la perception visuelle et ne s'y arrêtent pas. Dans ce cas, l'activité picturale, d'après la conception de la « dimension unique », chez Shakir Hassan Al-Saïd, devient une pratique mystique où l'artiste se surpasse et transcende sa vie réelle. La lettre arabe dépourvue de ses fonctions linguistiques, dans le contexte graphique général, et de sa fonction significative, demeure une valeur plastique indépendante, construite sur l'ensemble de ses graphismes linéaires, ses trous et ses mouvements figuraux, comme axe et sujet uniques de l'œuvre artistique. Cela signifie que l'intégration de la lettre ou du texte arabes à l'espace de la toile les a transformés en un matériau plastique, qu'ils soient lisibles ou illisibles, après que

l'artiste calligraphe en ait fait des formes plastiques nouvelles, de nature factice. Cette nature prétend concilier l'inspiration puisée dans un patrimoine auquel nous sommes toujours attachés et la conscience d'une nécessaire adaptation aux nouveautés artistiques contemporaines, fondamentalement marquées par l'abstraction dominante du 20^e siècle.

Antérieurement, depuis le milieu du 20^e siècle, était apparu un courant calligraphique que son représentant essentiel, Isidore Isou, considérait comme un mouvement avant-gardiste et global, ouvert sur toutes les activités culturelles, et cherchant à restructurer radicalement certaines d'entre elles, sur la base de cette conviction : créer du neuf, découvrir des horizons artistiques, philosophiques, scientifiques avec des moyens spécifiques. La calligraphie, selon Isidore Isou, vise à jeter les bases de concepts esthétiques différents, l'objet de l'art étant d'organiser les matériaux, de faire naître de nouvelles réactions, donner du bonheur aux hommes et les délivrer de leur angoisse devant l'inconnu.

En effet, l'art entend réaliser la béatitude esthétique et le sentiment d'éternité spirituelle recherchés par les hommes. C'est pourquoi le courant calligraphique a fait de la lettre une première unité plastique et l'a considérée comme indistincte de la poésie et de la musique, puisqu'elle contient ce qui unit les données plastiques de base et les valeurs vocaliques qu'elles représentent. Les calligraphes occidentaux trouvent dans une telle structure double de la lettre, harmonieuse et conceptuelle, une certaine originalité par rapport aux items synthétiques traditionnels, abstraits ou empruntés au monde visible. La lettre n'est pas une figure géométrique ou un objet pris dans le réel, mais un signe riche en connotations et possibilités plastiques susceptibles d'être incarnées sur l'espace de la toile. Aussi les adeptes de ce courant ont-ils considéré la forme calligraphique comme la troisième dimension fondamentale de l'art, après la dimension figurative et la dimension abstraite (voir Philippe Broutin, 1972, pp. 7, 8, 14).

Cependant, les artistes arabes qui ont opté pour la lettre ne l'ont pas fait uniquement pour ses potentialités plastiques. Ils cherchaient une satisfaction de leurs ambitions et de leurs désirs de formes plastiques capables d'ancrer leur art dans un patrimoine ancien, et le distinguer en même temps, ne serait-ce qu'en apparence, de l'art occidental. Effectivement, la calligraphie a été, au départ, l'expression d'une animosité à l'égard de la culture occidentale et des défis qu'elle nous lançait.

Diverses furent alors les approches du texte, selon qu'il était lisible parfois, et d'autres fois investi de valeurs abstraites, ou encore utilisé comme l'une des unités de la toile. Il a donc conservé ses possibilités graphiques, propres à l'écriture arabe, sans altération ou interprétation notables chez certains artistes, tandis que chez d'autres, il s'est agi d'une utilisation entièrement libre de la lettre.

Toutefois, malgré cette différence entre les uns et les autres dans l'usage de la lettre et du mot et de leur traitement artistique, l'accent était toujours mis sur ce qu'ils comprennent comme valeurs plastiques et connotations symboliques. Donc, l'option globale de ces

artistes était bien l'abstraction, même si les écrits du groupe de la « dimension unique » n'ont pas clairement abordé cette question, et si quelques calligraphes ont eu recours à des formes figuratives dans le contexte général du mouvement artistique calligraphique. Ainsi, bien que la calligraphie ait associé parfois la forme lisible inspirée par la nature et des figures abstraites, comme dans les œuvres de certains artistes arabes, on érige une troisième dimension fondamentale. Elle est à mi-chemin entre le figuratif et l'abstrait, comme chez Isidore Isou : la dominante de la calligraphie demeurait l'abstraction. Car la toile calligraphique ne comprenait, dans la plupart des cas, qu'un entrelacs de lignes et de couleurs, naturellement abstraites. Pour cela, elle s'apparente bien à l'art abstrait occidental, contemporain, qui rejette l'imitation et ses contraintes scientifiques, essentielles, dans la peinture de la nature, et cherche à s'en affranchir.

Elle s'apparente aussi à l'arabesque arabe, dont l'espace plastique se limite quasiment aux lignes, motifs décoratifs et couleurs, enchevêtrés et opposés, de manière centrale dans l'œuvre. En effet, le *point* où nous voyons une valeur plastique autonome, indépendante de la ligne, est la première expression de cette ligne. Son mouvement dans l'espace permet également la perception linéaire, indépendamment de l'étendue qu'il définit et qui peut être perceptible, à son tour comme élément autonome. Néanmoins, le mouvement altère la nature du point et de la ligne et en fait des composantes essentielles dans l'espace plastique. Grâce à leur brassage et à leur accumulation, il les fait passer de l'inertie initiale à un dynamisme qui ajoute à l'œuvre une plasticité fondatrice (voir Paul Klee, 1980, p.123ss).

Il était évident pour certains artistes calligraphes de s'en tenir à la conception traditionnelle de l'écriture, surtout pour ceux qui avaient à leur actif une expérience antérieure dans ce domaine, tels que Mohamed Saïd Saker, Abdel Ghani Alani, ... tandis qu'un autre groupe avait dépassé ces formes traditionnelles pour atteindre la valeur plastique de la lettre et l'exploiter dans la construction de l'œuvre artistique (voir Mohamed Aziza, 1977). Ainsi, dans les œuvres de Shakir Hassan Al-Saïd et Rafa Nassri, la lettre devient un élément du tableau et l'un des signes remarquables. Mais l'univers de Shakir Hassan Al-Saïd conserve son atmosphère générale, abstraite, dont l'espace plat (ou, selon son expression, à « dimension unique ») astreint la lettre à un rôle suggestif, ou à une écriture fragile, cursive, indistincte, comme si le but en était d'insister sur ses connotations symboliques.

Dans d'autres cas, le texte conserve sa lisibilité sous la forme, par exemple, d'extraits littéraires entiers, transcrits sur la toile, comme chez Itil Adnane. Le texte se charge ici de valeurs visuelles, plastiques, sur l'étendue de la toile, sans perdre sa signification littéraire. La forme et le contenu restent concomitamment intacts et égaux, dans une exécution associant le linguistique et le visuel. On remarque alors une grande différence entre la spontanéité, voire la poésie d'Itil Adnane, et le structuralisme expressionniste des œuvres de Dhia Azaoui.

D'autres artistes ont focalisé leur attention sur l'effet visuel de l'écriture négligeant ses significations linguistiques. Il y a alors chez eux un semblant d'écriture sur la toile, mais sans la présence d'un texte lisible. L'écriture reste, pour eux, un quasi-tissu linéaire, susceptible d'occuper tout le tableau et de construire, à lui tout seul, son espace plastique. Ainsi, dans les œuvres de Mahjoub Ben Bella, ne subsiste de l'écriture qu'un ersatz ou une impression visuelle générale et ce que le spectacle peint peut enfanter comme suggestions qui nous renvoient à des univers orientaux. Les travaux de Nja Mahdaoui, quant à eux, se distinguent par la conservation de la nature de l'écriture, une méthode qui, grâce à l'utilisation de la lettre, fait de la toile une étendue pointilliste où les impressions visuelles prévalent, par rapport aux lignes et aux formes des lettres.

Il y a aussi une calligraphie dépourvue de l'usage de la lettre. Elle consiste en des travaux artistiques qui ne se réclament pas ouvertement de cet art, mais qui s'y apparentent, soit pour ce qui est de l'atmosphère générale, soit pour les univers qu'elle évoque pour nous, et dont les structures sont synthétiques et linéaires, comme chez Saïd Akl ou Abdellatif Sammoudi. Dans une autre perspective, il semble que le synthétisme extrême dans l'écriture des lettres a conféré à certaines œuvres artistiques un aspect géométrique les apparentant à l'art minimaliste, comme chez Mehdi Matchar, ou à l'art visuel comme chez Mlihi et Mohamed Chabâa (Maroc), Kamel Blata (Palestine), Hassan Abou Aych (Syrie). Dans ces productions, la lettre n'a plus de valeur expressive propre. Elle devient une ligne pure, verticale, horizontale, oblique, brisée, ... dont la redondance et l'accumulation dégagent des valeurs visuelles et la rapprochent de l'art optique.

Enfin, il y a une autre formule qui associe des modèles différents où le texte lisible côtoie le texte illisible, en symbiose avec d'autres formes de nature figurative imitant le réel, comme chez Dhia Azouzi, qui allie texte et figure et leur confère une qualité expressive et des connotations symboliques en rapport avec la réalité du monde arabe contemporain. La lettre est ici l'un des éléments de la toile synthétique, et non nécessairement l'élément essentiel. Car elle est dans une relation de complémentarité avec la couleur et les autres composantes synthétiques, et contribue à l'élaboration de nouvelles formes plastiques, expressives.

On peut donc déduire que la calligraphie qui a intéressé un grand nombre d'artistes arabes était un moule que chacun de ses adeptes a pu exploiter en fonction de sa culture, de son optique, de sa relation avec l'écriture. Il était naturel que les résultats fussent inégaux, puisqu'ils étaient déterminés par la méthode d'approche de chacun, dans l'exploitation de l'espace du tableau, des matériaux, des instruments, ainsi que par le traitement du donné linguistique et son statut dans la structure de l'œuvre. Comme nous l'avons précisé plus haut, la lettre peut conserver sa forme et ses valeurs linguistiques, comme si elle était utilisée en tant que telle, ou interprétée et transformée en une unité parmi les autres unités plastiques. Elle peut également se limiter à une simple allusion, un simple signe sans importance en soi, ou complètement fondue, pour ne laisser aux yeux

du spectateur que cette impression née de l'espace pointilliste, cette même impression propre aux arabesques.

Ici et maintenant, dans le cadre de la réévaluation du mouvement calligraphique, il est indispensable de rappeler les caractéristiques plastiques de l'écriture arabe, dans le contexte général des arts islamiques, dont elle représente une composante, et participe à l'expression de ses concepts particuliers. En effet, l'écriture s'est attachée à divers métiers, autant qu'à l'architecture, au dessin, à la peinture et à différents autres modèles décoratifs (l'arabesque). Elle a acquis dans ces divers états des valeurs plastiques particulières. Outre ses valeurs religieuses, puisqu'elle est une forme privilégiée de la parole divine, elle jouit de quelques qualités plastiques qu'elle exprime grâce à sa souplesse, sa force communicative et sa susceptibilité d'allier verticalité, horizontalité et circularité variables en pourcentage, largeur et longueur horizontale. C'est ce qui explique son ambivalence spécifique, cette « forme-sens » riche en contenus linguistiques et en éléments visibles, ciblant l'œil, contentant le spectateur et l'invitant à la contemplation. L'écriture arabe a donc conservé sa qualité naturelle et ses connotations linguistiques, même quand elle a été utilisée de manière illisible. Elle n'a pas donné lieu à un art autonome, sauf au regard du spectateur, quand il la contemple de loin et n'y perçoit, précisément en architecture, qu'une étendue pointilliste, lumineuse, complétant le support mural qu'elle décore, voire dont elle constitue une partie intégrante.

Le calligraphe arabe a récemment tenté d'exploiter l'écriture pour en faire un matériau plastique indépendant par rapport à ses significations et ses contenus linguistiques. À présent, trente-cinq ans après la genèse de la calligraphie et sa consécration officielle, cinquante ans après les premières expériences, se pose la question relative au rôle qu'elle a joué et aux aboutissements enregistrés. La même interrogation concerne la fortune générale du mouvement plastique dans les pays arabes, confronté qu'il est aux crises, à l'absence d'une pensée théorique et au manque d'études approfondies, portant sur l'histoire artistique dans le monde arabe.

Il est significatif de lire des déclarations de certains artistes arabes selon lesquels il n'y a pas d'art arabe (Revue : *Al-Azmina*, vol. I, n°6, 1987, p. 40). L'existence d'artistes arabes confirmés, ayant à leur actif des expériences et une réputation mondiale n'implique pas, en effet, l'existence d'un mouvement arabe dont la genèse et l'évolution s'apparentent à celles des mouvements artistiques en Occident. Ces derniers trouvaient justification et explication dans leur histoire et leurs sociétés spécifiques, et révélaient des postures positives ou négatives des artistes à l'égard du réel. Car le devenir de l'art occidental, inséparable de l'évolution culturelle en général, a été étroitement lié aux transformations sociales survenues en Europe depuis la fin du 18^e siècle, parallèlement à l'industrialisation générale et à son impact sur la vie sociale. A l'opposé, même si le mouvement artistique arabe semble, lui aussi, né d'un contexte social précis, son rapport au réel n'est pas nécessairement plus déterminant que son attachement aux courants

artistiques, occidentaux, dont il constitue un simple prolongement dans beaucoup de cas.

C'est ce que l'artiste irakien Jamil Hamoudi a reconnu franchement quand il a admis que l'inspiration qu'il puisait dans l'écriture arabe n'était qu'une tentative d'éviter l'influence étrangère.

La même crise perdure dans le monde arabe où nous constatons une dispersion des courants artistiques divers, qui cohabitent dans le même contexte social. La calligraphie y croise tellement de courants artistiques contemporains. Alors qu'elle est abandonnée par certains des ses adeptes, tel le groupe de « la dimension unique », rares ont été les expériences enrichissantes pour elle, de ceux qui l'ont rejointe tardivement. D'autres artistes ont tenté des expériences particulières qui les ont menés vers des questions plastiques éloignées de leurs thèses et de leurs projets initiaux. D'autres encore sont tombés dans la facilité et des tentations visuelles, éphémères. Leurs œuvres n'en ont été que des écrans plastiques, éclatants pour le regard, et se contentant de satisfaire le goût dominant dans certains pays arabes. C'est un goût qui apprécie, dans de telles œuvres, la lisibilité aisée des éléments synthétiques et leur parenté plastique avec l'écriture arabe, moteur des sentiments nationalistes. Ici, la toile calligraphique s'est imposée à son public comme un paysage visuel, infiniment répété, sans renouvellement notable, et n'a pas cessé d'accaparer des foules d'admirateurs tentés de se les procurer, pour leur lisibilité facile et pour ce qui y contente le regard et lui épargne les questions complexes.

Mais en vérité, cette crise plastique n'est pas simplement une crise locale. C'est plutôt une crise mondiale issue du contexte du monde moderne et des métamorphoses éblouissantes, dans les domaines scientifiques et technologiques. A côté de cela, les événements survenus dans plusieurs pays arabes, depuis le milieu des années 70 du 20^e siècle, ont lourdement pesé sur l'évolution du mouvement plastique arabe, et auraient même contribué à sa transformation, son chancellement et son éclatement. C'est probablement cette atmosphère qui a incité de nombreux artistes à chercher des formes plastiques qui rendent le mieux l'amère réalité que nous vivons.

Certains ont alors renoncé à quelques expériences antérieures propres, au profit d'un modèle artistique où la figure humaine devient centrale, ce qui est naturel. Car il est inadmissible que la calligraphie se régénère elle-même indéfiniment. Tous les mouvements artistiques nés en Occident n'ont pas survécu, mais se sont étiolés et ont cédé le champ à d'autres, après avoir atteint leur objectif et épuisé leurs possibilités plastiques fondamentales. Comme nous le constatons aujourd'hui, les mouvements artistiques ne se limitent pas à l'inspiration puisée dans le patrimoine, en particulier dans l'écriture arabe, considérée à un moment donné comme la solution idéale, et ne se cantonnent pas dans un courant exclusif. Ils sont au contraire si totalisants que leurs manifestations, bien qu'inégales, ne concernent pas un seul pays. Ils peuvent s'incarner dans la lutte qui oppose d'anciens concepts à d'autres nouveaux, tentés de les dépasser, conformément

aux lois du changement continu dans la société moderne. Parmi les manifestations de cette crise, on peut citer cet éclatement des frontières entre les arts, entre le dessin et la sculpture, l'art plastique et d'autres arts, tels que le cinéma, la photo et même le théâtre. S'ajoute à tout cela le fait que l'art plastique lui-même, du moins dans certaines de ses manifestations, a franchi les conventions tant formelles que thématiques, outre les conventions relatives aux styles, aux techniques, aux matériaux et aux méthodes de production et de marchandisation assujettie à la loi de l'offre et de la demande.

L'art qui imite le monde visible, dont l'importance réside dans la fidélité à la peinture du réel ou sa reproduction à l'identique, s'est transformé pour exister en soi, conformément à ses normes propres, et exprimer un univers intérieur, comme le pense Kandinsky, pour être finalement soit une négation de sa propre existence, soit une métonymie de l'artiste lui-même. Aussi ce dernier a-t-il parfois œuvré pour être physiquement et totalement le centre de son travail artistique, notamment avec les courants artistiques d'obédience conceptuelle. Il est vrai que l'apparition de l'image photographique ou cinématographique a libéré le tableau de sa fonction décorative, documentaire et a contribué à la naissance de l'art moderne dépêtré de ses fondements, normes et critères traditionnels. Mais elle a coïncidé avec le début de nouvelles inventions comme le téléphone, la vidéo, l'ordinateur et l'Internet, devenus en partie ses concurrents.

C'est ce qui implique que le concept de tableau, précisément ce qu'on a convenu d'appeler *peinture de chevalet*, qui est un modèle de base, depuis plus de quatre siècles, a commencé sa métamorphose depuis la fin du 19^e siècle, qui a connu le début des courants scientifiques modernes et tout ce qui en a résulté comme transformation des structures et des concepts sociaux, généraux. Au moment où la technique de l'art occidental a connu une diffusion internationale, elle vivait sa propre transformation dans les pays où elle avait vu le jour. Et tout en s'ouvrant sur les arts d'autres civilisations anciennes et contemporaines en Asie et en Afrique, l'Occident avait des positions critiques à l'égard du concept de tableau, qui ont rendu possible ce que Francastel a appelé « le déclin de l'espace plastique, classique » et les déclarations fréquentes, très significatives, comme celles de la « mort de l'art », et la « fin de la peinture de chevalet ».

Toutefois, la quête de nouveaux moyens d'expression ne signifie pas que le courant calligraphique était vain et n'avait pas atteint ses objectifs. En dépit des opinions et des positions diverses à son égard, dont certaines étaient négatives, il exprime une situation qui fait date. De nombreux artistes arabes y ont réagi, en puisant dans la lettre et dans le retour au patrimoine une inspiration adéquate à leurs ambitions, et susceptible de consolider leur conviction quant à un nécessaire accompagnement de l'Occident, et à une confrontation avec son hégémonie culturelle. La calligraphie est une expérience unique en son genre dans le monde arabe contemporain. Elle a pu faire de la lettre arabe un matériau plastique, enrichir le courant calligraphique mondial d'un nouvel apport et y ajouter des univers qui lui étaient inconnus auparavant. Elle n'a cependant pas bouleversé les critères et les

notions occidentaux dominants, ni franchi le concept de tableau occidental.

Si, au début, la calligraphie arabe s'est rattachée à l'Occident et a semblé constituer un simple prolongement de l'art abstrait occidental, elle ne s'est point développée à partir d'un courant calligraphique restreint, comme celui d'Isidore Isou, ni d'un autre courant abstrait particulier. Peut-être que ce qui nous est loisible de synthétiser dans cette perspective, c'est que les artistes arabes ont été influencés par l'atmosphère générale des mouvements artistiques occidentaux, séduits par quelques-uns de leurs représentants, et s'y sont attardés. C'est ce qui a éveillé en eux l'esprit d'exploration et a orienté leur attention vers les valeurs plastiques de leur patrimoine artistique, pour s'en inspirer et l'exploiter dans l'élaboration d'une nouvelle vision artistique.

Références

- 1- Al-Saïd Shakir Hassan, *Al'bôd al'wahid ou al'fann yastalhimou al'harf*, Ministère de l'Information, 1971.
- 2- Amhaz, Mahmoud, *Attayarat al'fannia al'mouassirâ*, Charikat attibaâ littauzî wa annachr, Beyrouth, 1996.
- 3- Bahnassi, Afif, *Al'fann al'hadith fi al'alam al'arabi*, Sud Edition, Tunis, 1980.
- 4- Dagher, Sherbel, *Al'houroufia, fann wa houyia*, Charikat attibaâ littauzî wa annachr, Beyrouth, 1990.
- 5- *Al'ayn wa allawhâ*, Al'markaz athakafi al'arabi, Beyrouth, 2006.
- 6- *Thikrayatî maâ Gibran*, Youssef Al'Houik, Beyrouth, 1970.
- 7- *Abstract art science*, 1945, Londres, 1971.
- 8- Broutin, G.-Ph., Curtay, J., Gillard, J.-P., et Poyet, F., *Lettrisme et hypergraphie*, Opus, G. Fall, Paris, 1972.
- 9- Dufrenne, M., « Abstract » (Art), in *Encyclopedia Universalis*, I, 1970.
- 10- Ferrier, J.-L., *L'Aventure de l'art au 20^e siècle*, Chêne, Hachette, Paris, 1990.
- 11- Hoffstatter, H., *Peinture, gravure et dessin contemporains*, Albin Michel, Paris, 1972.
- 12- Ferrier, H., *De l'impressionnisme au lettrisme*, Le Monde des Grands Musées, Filipacci, Paris, 1973.
- 13- Klee, Paul, *Ecrits sur l'art*, 2 vol. Dessain et Tolera, Paris, 1977, -1980.
- 14- Papadopoulos, A., *L'Islam et l'art islamique*, Mazenod, Paris, 1976.
- 15- S.d., Rubin, W.-S., *L'Art Dada et le surréalisme*, Seghers, (trad. De l'américain), Paris.
- 16- Senphor, M., *L'Art abstrait*, Mageht, Paris, 1971.
- 17- Severini, G. *Ecrits sur l'art*, Cercle d'art, Paris, 1988.

La calligraphie arabe entre illusion d'authenticité et appel à la modernisation

Prof. Sabri Mansour

Depuis son apparition au début du siècle passé, le mouvement culturel plastique arabe a constamment souffert de son allégeance aux procédés artistiques européens dont il a appris les mécanismes d'expression et les diverses techniques. Certains facteurs, comme la lutte pour l'indépendance du monde arabe et la libération nationale, ont contribué à multiplier les appels à la recherche d'éléments culturels distinctifs et différentiels, dans les formes plastiques patrimoniales. Ainsi, lorsque le phénomène de la calligraphie a fait son apparition durant les années 40 en Orient arabe, de nombreux artistes ont été séduits par sa méthode et son style.

La calligraphie s'est diligemment répandue partout dans le monde arabe, de l'Atlantique au Golfe. Les cimaises dans les salles d'expositions artistiques ont revêtu toutes sortes d'écriture telles que « nasskh », « diwani », « koufi » et « rokâ », ainsi que l'écriture créée de toutes pièces, en adéquation avec la nouvelle utilisation picturale. La calligraphie a donc offert de vastes potentialités plastiques et de gracieuses figurations. La domination de cette invention optique a couvert, outre la toile plate, les modèles résultant de la sculpture, de la céramique et de l'architecture. Les artistes arabes semblaient avoir enfin atteint leur but, découvert un chemin de délivrance pour affirmer leur identité artistique arabe et réaliser un vœu si cher, à savoir l'élaboration d'un art de forme et d'essence arabes. Car le nouveau style calligraphique les désigne et les révèle, étant issu de leur langue, se ressourçant au fond de leur patrimoine artistique et permettant une plasticité qui réhabilite le passé. En même temps, il donne lieu à une orientation moderne en adéquation avec les caractéristiques modernistes de l'art occidental, rendant possibles les réquisits de cette modernité, en termes de vision artistique en guerre avec les contenus et au profit des principes plastiques purs.

Aujourd'hui, près d'un demi-siècle après l'éclosion de cette vision et de cette tendance artistiques, suite à la migration de leurs représentants calligraphes vers des écoles et des courants plus modernistes comme la médiatique, la vidéo et d'autres courants postmodernes, le moment est venu de remettre à plat la calligraphie arabe pour la

réévaluer, revoir ses méthodes et styles, discuter ses aboutissements. On pourra ainsi voir si cet art est réellement pourvu d'une haute valeur, redevable aux éléments d'authenticité et aux caractéristiques du patrimoine. Il faut aussi se demander si les calligraphes ont ainsi pu se faire les porte-parole de l'homme arabe et de ses causes. Il faut enfin vérifier s'ils ont réussi à fournir au monde une vision artistique spécifique, suffisamment profonde et riche pour la considérer comme une vraie plus-value pour l'art humain et la preuve que l'homme arabe moderne est susceptible de créer et d'inventer dans le domaine des arts plastiques.

Crise identitaire

Au début de sa genèse dans le monde arabe, l'art plastique s'est fait l'écho des transformations politiques, sociales et culturelles dont l'ambition générale était d'atteindre le progrès réalisé par les civilisations européennes depuis la Renaissance du 15^e siècle. Au terme de plusieurs siècles d'enfermement et de sous-développement, l'art plastique a été, pour les Arabes, un des moyens utiles pour la modernisation de leurs sociétés. Les premières générations d'artistes en Égypte, en Iraq ou autres pays du Levant, ont alors entrepris des expériences créatives, sur les traces des modèles européens, imitant leurs écoles et leurs procédés artistiques. Ils en avaient reçu l'enseignement de professeurs et d'artistes étrangers arrivés dans les pays arabes, ou grâce à des séjours en Europe dans le cadre de voyages d'études artistiques.

Les méthodes en vogue étaient alors celles du classicisme, du réalisme et de l'expressionnisme que les artistes arabes ont donc consacrées, en y coulant des symboles, des traits et des figures de leur milieu. Puis, durant les années 30 et 40, une deuxième génération a succédé aux pionniers. Elle est issue des écoles européennes nées de la révolution et de l'esprit rebelle, qui régnaient en Europe, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La révolution était en soi un appel contre le passéisme et pour la recherche de nouvelles formes artistiques. Alors, en l'espace de quelques décennies, des dizaines d'écoles artistiques ont vu le jour avec des tendances et des particularités diverses, se réclamant toutes de la modernité.

Celle-ci a donc fait de nombreux adeptes et de porte-étendards dans le monde arabe, et certaines œuvres qui s'en réclamaient sont apparues rapidement dans le champ artistique arabe d'inspiration cubiste, surréaliste et abstraite. L'engouement des nouvelles générations d'artistes pour ces écoles valait celui de leurs représentants européens eux-mêmes. Leur slogan était la nécessité d'être au diapason de leur époque et de ses nouvelles idées, voulant ainsi semer les grains de la modernité dans leurs pays respectifs. Ils étaient en effet une élite d'artistes éclairés, riches de leur contact avec la culture européenne. Louis Awadh les décrit ainsi :

Ils parlaient le français dans la plupart des cas, connaissaient l'anglais et en même temps maîtrisaient l'arabe avec divers styles... Et je ne voyais chez eux que tel recueil de

Rimbaud, d'André Breton ou d'Aragon, ou un roman de Kessler, Sioni ou Laurence, sinon un essai sur les civilisations des Incas, des Aztèques et des Noirs.

Ces rénovateurs étaient alors confrontés à deux mouvements conservateurs, l'un tourné vers les écoles européennes traditionnelles, l'autre plutôt fondamentaliste, appelant à l'imitation des formes du patrimoine artistique arabe, notamment les plus anciennes d'entre elles, comme l'art égyptien antique ou les arts des pays du Levant.

Les années 40 étaient, quant à elles, grosses des préoccupations relatives à la quête d'une identité artistique arabe et aux moyens d'y arriver, en conciliant authenticité et modernité. C'est alors que la calligraphie arabe a fait son apparition dans le champ artistique comme une réponse satisfaisante à la question du rôle de l'art dans l'élaboration d'une culture arabe, moderne, et que la plupart des artistes se sont convertis à l'art calligraphique.

La calligraphie arabe, art plastique

L'écriture arabe était devenue, après l'expansion islamique, une partie du message que les musulmans destinaient au monde entier. Aussi se sont-ils ingénies à en entretenir les règles et à en perfectionner les formes, à un point tel que la science graphique est devenue l'une des vertus des gens instruits. Les gouvernants prodiguaient à l'envi soins et protection à cette science, ce qui en a fait prospérer la technique, multiplié les formes et diversifié les écoles. La position de l'Islam répandue et fixée dans les esprits, selon laquelle la peinture est sacrilège, a été l'un des facteurs qui ont transformé l'art islamiste en un art décoratif, destiné à incarner la parole divine et à en diffuser les versets sur la surface de tous les artefacts humains. C'est aussi cette dimension qui a rehaussé la valeur de l'écriture arabe. La maîtrise de l'écriture est donc devenue aussi importante que la mémorisation et la récitation du Coran, conférant une émotion religieuse à l'admiration vouée par les Musulmans à la calligraphie.

Cette esthétique dite islamique a été un moteur principal pour certains peintres arabes modernes qui s'inspiraient de l'écriture dans le choix des éléments décoratifs de leurs œuvres, en en suivant les traces et révélant les beautés. À ce stade de la recherche de soi et de la réanimation des valeurs patrimoniales, ils se référaient à l'art moderne, en particulier à l'école de l'art abstrait qui accordait le plus grand intérêt aux composantes formelles de l'œuvre.

Le manifeste des plasticiens arabes rendu public lors de leur congrès, tenu à Bagdad en 1973, contenait une présentation complète de leur orientation vers une inspiration plastique puisée dans l'écriture arabe, afin d'en dévoiler l'identité arabe et tout ce qui a trait à la lettre en tant que signe linguistique. Ils prenaient appui sur les aspirations artistiques contemporaines et leur conscience que l'alphabet utilisait la lettre en soi comme simple support. Ils s'occupaient peu de telle ou telle logique faisant du signe linguistique un équivalent du mot, comme c'était le cas en Extrême-Orient ou celui de

l'écriture cunéiforme dans les civilisations antiques.

Ce manifeste admet que l'inspiration puisée dans la lettre remonte aux époques anciennes, puis a évolué, au Moyen Âge islamique, avant d'être exploitée par certaines écoles artistiques dans le monde, comme le cubisme, le futurisme, l'art abstrait, l'expressionnisme et le surréalisme. Il stipule aussi que l'artiste arabe est plus apte que d'autres à se ressourcer dans son propre alphabet, car le crédit réel dont jouit la lettre, c'est sa dimension linguistique dans son milieu social, spirituel et affectif à la fois. Le locuteur natif et l'écrivain arabe de langue maternelle demeurent plus proches de l'appréhension de la lettre que le locuteur non natif.

En outre, le manifeste précise l'option artistique des calligraphes qui considéraient la lettre comme une unité expérimentale autonome, aux potentialités susceptibles d'en faire une matière brute sans pareille et propice à la configuration artistique, sans aucun besoin d'être associée à d'autres significations, puisque la lettre est si riche en valeurs linguistiques.

Il explique, par ailleurs, les nombreuses motivations qui ont été la base de cette orientation, et dont les plus importantes étaient la logique formelle et le désir d'inventer un art arabe. Les calligraphes déclaraient ainsi leur désir de passer du niveau local à un horizon national plus vaste, de glorifier l'intérêt de cette expression artistique, civilisationnelle, inspirée du patrimoine et perméable au langage de l'époque. L'objectif est de rendre effectif l'être arabe dans le champ de l'art et l'unification des longues ramifications, enracinées comme partie intégrante et fondamentale de la civilisation humaine contemporaine.

Il est également question de distinguer deux types de lettres : le premier, d'ordre géométrique et à l'aspect recherché, le second, d'ordre moins rigide, à l'instar du paraphe et des écritures manuscrites ordinaires. Mais les deux types sont considérés comme l'une des sources de la recherche calligraphique de l'art plastique contemporain.

Les calligraphes insistent également sur leur souci d'affranchir l'œuvre artistique des moules traditionnels au bénéfice d'horizons contemporains, de développer l'expression calligraphique de l'art pour en faire un nouveau langage obtenu à partir du système alphabétique.

Facteurs encourageants

Il va sans dire que le concours de plusieurs circonstances a encadré cette nouvelle orientation où la lettre arabe devenait une composante plastique. Comme les calligraphes l'ont annoncé, les plus importantes étaient l'imitation de la modernité européenne en ce qu'elle rejetait et négligeait les sujets et les contenus, pour n'en retenir que les éléments plastiques abstraits, dont la manipulation permet de créer un univers artistique, différent

du monde réel. Il faut savoir qu'à l'époque, l'école de l'art abstrait avait envahi l'Europe des années 30 du 20^e siècle, puis l'école expressionniste américaine avait conquis le monde de l'art plastique.

Par conséquent, l'abstraction passait pour être la finalité et l'ambition extrême de tout artiste, et tout plasticien dont les œuvres se référaient au réel ou le signifiaient était traité d'arriéré. L'écriture arabe, relativement mathématique, géométrique et abstraite était propice à l'esprit moderniste, de même qu'elle avait d'innombrables potentialités d'énonciation et de composition séduisantes, qui incitaient le peintre à réaliser des variantes calligraphiques illimitées. Tarek Charif écrit à ce sujet :

Les artistes arabes ont étudié l'art abstrait et y ont découvert ses possibilités, de même qu'ils ont étudié le réel et les éléments du patrimoine à la lumière de cet art.

Le moule artistique (l'abstraction) était déjà prêt pour être utilisé, ce qui épargnait au peintre des efforts et une énergie qu'il aurait pu perdre en inventant son propre moule. Il n'avait qu'à couler dans cette forme disponible de nombreuses variantes locales élaborées à partir de la lettre arabe, pour obtenir une œuvre artistique d'identité arabe et contemporaine à la fois.

Le deuxième facteur était la vision religieuse qui a répandu la réticence quant à la forme humaine figurative et à la peinture imitative. Cet élément, déjà gravé dans l'âme du peintre arabe qui tenait à ne pas être en décalage par rapport à son appartenance religieuse et à l'option de la calligraphie, lui apportait une quiétude spirituelle et des transports à sa foi.

Comme l'affirme le peintre iranien Jamil Hamoudi, l'un des pionniers de la calligraphie :

«Le moment où jaillit dans mon esprit l'idée de m'inspirer de la lettre arabe dans mon travail, fut une espèce de psalmodie et de prière pour mon âme terrifiée par le vide régnant dans la vie européenne que je venais à peine de découvrir. La peur de me perdre dans un patrimoine tout à fait coupé de mon être intellectuel et national provoqua en moi une révolte contre les valeurs matérialistes de la civilisation des machines et des choses si basses. Alors, je tins à mes valeurs spirituelles qui affermissent l'authenticité des liens civilisationnels et culturels de mon existence, et je ne vis de plus honorable et sacré que la lettre arabe, comme source où je puisse me rendre et étancher ma soif d'expression et de création ».⁽¹⁾

Ainsi, du fond même du peintre calligraphe provenait un désir de proximité avec le public ordinaire, de communication et d'entente avec le destinataire, afin de rendre plus aisée sa mission et de transmettre son message artistique. Car le public arabe, dont la conscience et le psychisme regimbaient devant l'art figuratif, était plus enclin à l'appréciation de l'art des calligraphes abstraits. De même, la lettre arabe jouissait d'une

grande faveur, puisqu'elle était depuis des siècles le support de la foi islamique et la langue du Coran. Elle était quasiment un signe visuel qui, pour cette fonction religieuse, avait acquis une sacralité particulière. Les tableaux exécutés à l'aide de caractères gracieux, notamment ceux qui renvoyaient aux textes sacrés et aux hadiths du prophète, servaient à la décoration des habitations et des espaces publics.

Un troisième facteur consistait dans l'attitude favorable des Arabes fortunés, qui avaient trouvé dans les œuvres lisibles des calligraphes un modèle idéal qu'ils pouvaient sans peine pour l'esprit et l'imagination, concevoir, comprendre, déchiffrer et reconnaître. C'étaient des textes visuels lisibles, souples, clairs et adéquats par rapport à leur culture modeste.

Le quatrième facteur était celui de l'accueil du public étranger et européen plus précisément, qui n'a perçu dans les toiles des calligraphes arabes qu'un produit folklorique dont tout l'intérêt était de désigner un territoire reconnaissable du monde. Ils l'appréciaient non pour sa haute valeur plastique en soi, mais pour la différence et la singularité de ses figures et de ses traits, ainsi que ses liens avec le monde arabe qu'il désignait et rappelait.

Lettres arabes dans des formes occidentales

Les divers procédés connus de l'écriture arabe ont rendu possible la création d'infinies variations et conceptions dont la plupart sont demeurées en orbite autour de l'art abstrait. Il y a même des expériences très ressemblantes à celles des plasticiens européens dans ce domaine, à l'exception de quelques productions naïves, réalisées par certains calligraphes. Il s'agit de ceux qui ont exploité la lettre pour représenter quelques idées, en donnant plus d'expressivité à la lettre dans sa relation au sens et à sa portée énonciative, ou pour incarner des figures humaines et animales, des oiseaux et d'autres sujets figuratifs. Ils tiraient ainsi profit des virtualités décoratives de la lettre et de ses diverses configurations, ou encore pour transformer librement la lettre, en changer l'apparence visible et lisible à des fins esthétiques, en la considérant comme un matériau expressif appartenant à l'univers de la création plastique, indépendamment de ses autres valeurs.

Les calligraphes ont usé de l'art abstrait dans tous ses états comme un moule où ils ont coulé leurs lettres. Ce qui leur a permis d'inventer une figuration esthétique issue de ses possibilités infinies en termes d'élaboration affranchie des normes géométriques liant les lettres entre elles dans un mot. Car la forme esthétique est finalement tributaire des exigences de la composition de toute œuvre artistique en elle-même. Ainsi, la plupart des tableaux des calligraphes se sont appuyés sur l'éloquence plastique attachée aux éléments de l'art abstrait, comme la redondance, la reprise, les jeux précis sur la surface de la toile, le recours aux orientations opposées et répétitives, le rythme géométrique, le mouvement

dérivatif des formes successives, l'association d'éléments décoratifs, géométriques et calligraphiques dans des univers de figures antinomiques ou harmonieuses. Ces suggestions visuelles, illusoires, évoquent les tableaux de Vasarely et sont mises en évidence, les couleurs y sont en tonalités décroissantes, toutes en lignes entremêlées, les formes sont dérivées les unes des autres selon leur proximité ou leur éloignement du point de départ.

Les peintures des calligraphes sont donc apparues, en dépit de leurs diverses appartenances géographiques, comme des œuvres abstraites à la faveur de cet entrelacs de figures abstraites, de couleurs, de mots, de lettres, de configurations géométriques libres, expression d'un système chromatique et d'un texte optique indépendant. Mais il suffit d'en faire disparaître la lettre pour les réduire à une abstraction absolue, sans aucun rapport avec le patrimoine artistique arabo-islamique, ce qui est exactement le contraire des objectifs identitaires des calligraphes. Aussi le style et l'élaboration artistique demeuraient-ils les aspects qui avaient la plus grande valeur et le statut le plus élevé. C'est pourquoi les calligraphes devaient consacrer leurs efforts à l'invention de la figure plastique, susceptible d'associer l'authenticité de cette composante qu'était la lettre, l'originalité et l'indépendance de la forme et de la structure plastique, globale.

En outre, il était tout à fait normal que certains des plasticiens abstraits européens s'inspirassent des formes de la lettre arabe dans leurs œuvres, puisqu'ils avaient inventé cet art dit *abstrait*. L'observation rigoureuse des œuvres des peintres européens, comme Paul Klee, permet de confirmer l'adéquation exacte entre l'approche créative de la lettre arabe aux possibilités musicales plastiques et l'art abstrait le plus abouti.

Certains artistes ont continué à utiliser la lettre arabe avec l'estime et les égards qui s'imposaient, n'ont pas transgressé ses origines patrimoniales, ont sauvegardé toute la beauté de son identité et de ses formes, ce qui a consacré les éléments majestueux et le caractère modéré, attachés aux œuvres des premiers calligraphes traditionnels. Ces peintres avaient apparemment assez d'assurance pour ne pas imposer à la lettre arabe n'importe quelle forme. Cela eût trop privilégié ses aspects extérieurs et lui eût fait perdre sa valeur initiale, préservée par les peintres islamistes, fidèles au contexte linguistique, décoratif et spirituel.

Les calligraphes ont, quant à eux, considéré que l'écriture arabe pouvait servir de base à l'élaboration d'un art arabe moderniste. Ils n'ont pas perdu de vue le patrimoine qui est quelque peu abstrait, puisqu'il rejette l'imitation et la copie, constituant de la sorte un univers différent de l'univers réel, d'accord en cela avec les traits distinctifs de l'art moderne. Les calligraphes croyaient ainsi mettre en œuvre un slogan si problématique, dans un monde arabe encore en phase de tâtonnement, dépourvu de crédit artistique récent, susceptible d'être augmenté et modernisé.

Samir Assayegh considère l'idée de transformer l'écriture en éléments plastiques

comme trop vague, d'un point de vue purement esthétique. Car, pense-t-il, cela suppose qu'on accorde à l'écriture une sorte d'autosuffisance plastique, absolue. Toutefois, devant la calligraphie moderne, nous décelons une beauté qui n'est pas due au recours au patrimoine, mais à l'usage des principes de l'art moderne. Les lettres y sont « tracées » et non pas écrites conformément à leur nature, leurs normes et leur logique esthétiques propres. Elles y deviennent plutôt des signes, des figures et un système géométrique, rigoureux et unis, c'est-à-dire que l'inspiration puisée dans la lettre arabe est en fait une opération d'arabisation du tableau.

De plus, nous devons considérer avec un certain doute le crédit esthétique de l'expérience des calligraphes, de la portée rénovatrice qu'elle a réellement eue sur le plan plastique. En effet, l'artiste calligraphe arabe renverse l'ordre établi par certaines formes, oubliant leur propre vérité et leurs significations pour les réexploiter de nouveau. Il tente de se remémorer les choses visibles des sociétés anciennes et traditionnelles, avec ce que cela implique comme contradiction et altération de ces « choses » coupées ainsi des supports naturels qui les ont enfantées et dont ils ont déterminé la forme, les traits et le rythme. C'est pourquoi de nombreux artistes calligraphes pensent que la plupart de ceux qui produisent dans le domaine de la calligraphie sont incultes et ignorent les rudiments de l'esprit arabe et des fondements de l'écriture arabe, de même qu'ils n'ont aucune idée de leur patrimoine et de la valeur plastique et sacrée de la langue arabe. Ils utilisent l'écriture arabe en tant qu'art décoratif qu'ils croient pouvoir pervertir, et dont ils peuvent détruire les fondements dans leurs toiles appelées abusivement peintures calligraphiques.

Il est clair que le problème ne réside pas dans leur quête d'indépendance et de distinction par rapport à l'Occident, mais bien dans l'action de l'utilisation elle-même. Car l'essentiel, c'est la méthode appliquée dans cette utilisation de l'esprit du patrimoine, et non la simple exploitation esthétique de sa lettre.

Finalement, la fonction que réalisent l'écriture arabe, l'orfèvrerie, la céramique, ou encore la sculpture sur bois, manque à la toile moderne qui prétend s'inspirer de l'écriture, de la peinture ou de l'art décoratif islamiques. La fonction du tableau arabe moderne se situe toujours dans le sillage de celle du tableau occidental moderne. Les artistes modernistes ont, en effet, distingué l'écriture en tant que moyen artistique servant principalement à la communication linguistique, et celle où les mots et les lettres assemblés sur la surface de la toile, mais dissociés de leur signification initiale, c'est-à-dire en tant que simples figures, lignes, étendues, couleurs, dimensions, trous, ... Toutes sortes d'éléments formant un alphabet plastique de la toile moderne.

Que reste-t-il de la calligraphie ?

Lorsque l'art européen de la période postmoderne a suivi des orientations dépassant

l'abstraction qui servait de base technique pour les calligraphes, que des formes artistiques inhabituelles ont fait leur apparition, comme les arts de la terre, la vidéo, la médiatique et d'autres, les calligraphes arabes ont été prompts à abandonner leurs lettres. Ils se sont adonnés à un monde d'expression artistique indifférent à la spécificité et consacrant les principes de la mondialisation, où les références changent, les techniques se multiplient, les idées se rapprochent dans une finalité unique d'un art qui gomme les particularités artistiques et culturelles. Ainsi, depuis plus d'un demi-siècle, partout dans le monde, les arts ont subi des transformations totales, dont le développement profond a donné naissance à un nouveau type de procédés comparables, dont la réception est sans frontières et que l'on peut classer dans la catégorie de « l'art mondial ».

Ce qui reste à présent de la calligraphie, c'est ce qu'elle a dévoilé comme expérience de l'artiste arabe contemporain, en quête de son être, au milieu des écoles artistiques et des orientations pléthoriques. Même si elle n'a pas réussi à réaliser ce noble objectif culturel, à savoir la création d'un art arabe contemporain et authentique, elle donne une leçon édifiante aux générations futures, afin d'épargner ses contradictions et ses lacunes, et être plus au rendez-vous avec les succès dans leurs propres projets : créer un art arabe indépendant, qui soit un porte-voix de l'être et de la culture arabes, qui en fasse ressortir l'esprit et en incarne les affects, de la manière la plus limpide et la plus nette.

Références

- 1- Ibrahim Jomaa, *Dirassa fi tataouer al kitabèt al koufia ala al-ahjâr fi Missr, fi alkouroun al'khamssa aloula lihijra*, Dar Al'fkr al'arabi.
- 2- Ahmed Al'Abhar, *Al'khat al'arabi ka onsor tachkili fi al'fan al'arabi al'mouassir* -Mémoire de master, Faculté des Arts de Holouèn, 1999.
- 3- Badreddine Abou Ghazi, *Jil min'arrouèd*, Matbouât Mouhibbi al'founoun al'jamila, al'haïa, Al'missria al'amma lil'kitèb, Le Caire, 1975.
- 4- Samir Sayegh, *Al'fann al'ismai, kiraâ taammoulia fi falssafatithi wa khassâissihi al'jamaliâ*, Beyrouth, Dâr Al'maarifâ, 1988.
- 5- Sherbel Dagher, *Al'houroufâ al'arabiâ, fann wa hawyâ, Ibdâ 1*, Charikat'al'matbouât littawzi wa'nachr, 1995.
- 6- Chawkat Rabii, *Al'fann attachkili fi al'watann al'arabi*, 1885-1985, A'haya al'missriâ al'ammâ li al'kitèb, Le Caire, 1988.
- 7- Tarak Charif, *Maḥnour annahdha fi al'fann attachkili al'arabi*, Magazine : *Al'hayet attachkilia*, Damas, 1993.
- 8- *Contemporary art from the islamic world*, Oujdèn Ali, Scorpion Publisching Ltd, Londres.
- 9- *Art contemporain arabe*, Collection du musée, Paris, Institut du Monde Arabe.

Peintures calligraphiques : essence et réalité

Talal Moalla

Nombreuses ont été les lectures du statut des peintures calligraphiques, de leurs formes et manifestations artistiques dans les arts plastiques et visuels arabes. Il en a été de même pour les écrits historiques à propos des rapports entre l'écriture et la ligne, de leur incidence sur la peinture de chevalet, ou des activités artistiques aux aspects et configurations si multiples, sachant bien que le produit est une partie intégrante de la communication esthétique entre créateur et destinataire. Toutefois, généralement ces lectures sont restées tributaires de l'esprit de la critique artistique oscillant entre historisation, description, explication et commentaires éphémères. Il n'y pas d'analyse de fond à l'aide des méthodes modernes, ni d'élaboration de cette expérience, conforme aux données critiques et intellectuelles.

Celles-ci rendent possible l'interaction avec les exigences artistiques qui s'autopervertissent dans les œuvres arabes. Elles permettent aussi la réforme de l'expérience entière, en tant que support d'un fond humain de valeurs instables dans le temps. Elles doivent prendre en compte les inquiétudes fiévreuses de la conscience quant aux problèmes de l'art et de sa nouvelle destinée, en dehors de l'hégémonie académique, de l'héritage religieux et de la logique d'une reviviscence du patrimoine et de sa conservation comme un pouvoir inaliénable. Cela concerne l'ampleur absolue du concept, le renforcement du milieu traditionnel, des moyens propices à cette fin, dans des sociétés dont les rythmes évolutifs n'admettent pas de positions convergentes. Cela concerne aussi les influences des facteurs sociaux et psychologiques sur l'art, lequel reformule ainsi son exigence et les manières de sa réception et de son appréhension.

Dès les premiers essais, du milieu du siècle précédent jusqu'aux années 70 et 80, on note un net intérêt accordé à l'inspiration puisée dans le patrimoine ancien comme prétexte à l'élaboration de l'identité spécifique et des expériences particulières de la calligraphie. On peut essayer de déceler la portée des approches diverses chez les artistes arabes, quant aux compositions calligraphiques inspirées de la ligne et de l'écriture, les transformations et les problématiques qui en résultent, c'est-à-dire tout ce qui a incité

les artistes ou les écrivains à la recherche de références visuelles et historiques. On peut essayer de comprendre comment ils cherchaient à affirmer les liens avec l'héritage, révélant la profondeur des concepts utilisés autrefois sur le plan visuel, comment ils s'appuyaient sur les richesses de la civilisation telles qu'elles étaient configurées, en fonction des données historiques et sur tous les plans, y compris les plans politique, social et intellectuel.

La question des relations avec le passé a dominé les concepts artistiques des peintures calligraphiques, entravant l'ouverture des expériences les unes sur les autres, au niveau régional, et l'obtention de résultats utiles pour le dépassement des graves problèmes de dépendance par rapport à l'Occident et à sa production visuelle. Pendant que ce dernier distançait sa modernité par la critique et le choix de nouveaux concepts en phase avec l'angoisse existentielle de l'humanité, la peinture arabe était encore obnubilée par le passé, cherchant à justifier son droit de dire son moi, son être et son identité, à la faveur du sacré.

Les concepts en vogue, relatifs au patrimoine, à la contemporanéité et à l'authenticité insistaient très souvent sur le reniement des liens avec les artistes occidentaux ou de leur influence sur les œuvres arabes. Ils se réclamaient donc d'une arabité plastique que confirmaient les participants au congrès arabe des beaux-arts, à Damas, au début des années 70. Ils y ont arrêté une liste d'artistes exerçant dans les domaines en rapport avec l'écriture, les arts décoratifs, l'architecture et la peinture, en les baptisant : *artistes arabes authentiques*. Ils ont aussi passé en revue certaines expériences où ils ont insisté sur les valeurs spirituelles et le désir d'œuvres pérennes, en rédigeant des poétiques relatives aux arabesques et aux arts décoratifs.

C'est également cela qui a incité les Marocains de l'époque à donner des manifestes pour s'affranchir du modèle occidental de la peinture de chevalet. Il en a été de même chez les Orientaux, comme avec le groupe de la « dimension unique », ou avec des artistes soudanais et tunisiens et autres. On peut globalement en synthétiser les préoccupations par le sentiment de la nécessité de débattre de cette question rendue urgente par de nombreuses contradictions et problématiques. J'avais déjà, lors de colloques antérieurs, rappelé l'impossibilité de dissocier le vécu de l'artiste arabe et le contexte général. Ce dernier était marqué surtout par la décadence des institutions académiques, le sous-développement des sociétés arabes, l'isolement culturel par rapport à l'axe culturel occidental, et la non implication de l'intellectuel arabe dans les mécanismes de la construction sociale. Tous ces facteurs ont entravé la mise en œuvre de plusieurs projets dont rêvaient les créateurs, et qui auraient pu introduire les changements susceptibles d'enraciner la présence des arts, de réaliser l'affranchissement par rapport aux séquelles du colonialisme, et de provoquer une renaissance libératrice. Je dirai plus loin comment l'artiste a pu s'en rendre compte, en fonction des circonstances marquant certains pays arabes en particulier, en suivant de près les nouveautés mondiales, liées entre elles de

plusieurs manières.

Habib Bida, chercheur tunisien, a mis le doigt sur les éléments essentiels, nécessaires à l'élaboration d'une identité, d'une spécificité artistique et d'une méthode. Il pense qu'il est nécessaire d'aborder les œuvres calligraphiques en tant que signes. Il rappelle qu'au début, au milieu des années 60, certains artistes avaient pris conscience de la nécessité d'incarner une identité artistique spécifique et locale, liée aux concepts de patriotisme et de nationalisme. L'artiste arabe s'était ainsi distingué par un rayonnement moderniste et particulier par rapport à l'art occidental, développé méthodiquement.

Cette quête avait trouvé sa réponse dans l'exploitation des motifs du patrimoine, qui entraient dans la décoration architecturale, autant dans la construction que dans la planification, et l'on a pu parler d'une exploitation moderne du patrimoine. Entre autres signes exploités, il y avait ceux de l'écriture arabe intégrée aux tableaux de chevalet, la sculpture, les tapisseries, la gravure et la céramique artistique. Cela s'était fait pratiquement sans connivence préalable, dans la plupart des pays arabes, sinon islamiques. Ainsi eut lieu cette migration des signes, à partir de leurs supports utilitaires, initiaux, vers d'autres supports artistiques, nouveaux, ce qui a entraîné une unité arabe assez comparable à celle que des politiciens ont réalisée dans le cadre de certaines organisations et institutions.

Tout en évoquant l'intérêt d'une étude de la problématique plastique, en rapport avec un discours artistique, sensible à la réception collective et sociale, le chercheur tunisien insiste sur l'idée que l'approche de la peinture calligraphique en tant que signe a ouvert les horizons critiques, philosophiques et esthétiques dans les milieux intellectuels, passant outre les analyses traditionnelles sur l'identité et la spécificité, soi-disant authentiques et modernes à la fois. Ce type d'approche sémiotique mérite la recherche et le débat, car elle propose le dépassement de deux problématiques : le passéisme et la mode, si évidente dans cette rumination plastique des œuvres calligraphiques. Notre chercheur essaie notamment de mettre en ordre l'objectif de cette nouvelle approche de l'œuvre calligraphique, à l'aide d'un discours focalisé sur le sens esthétique.

C'est une thèse qui aborde les problématiques par rapport à la réception collective de l'art et insiste sur l'idée que l'influence des facteurs sociaux sur l'évolution des arts est cruciale. Il y a donc des liens non négligeables entre l'art et ses fonctions d'une part et, d'autre part, entre les réalités sociales qui interviennent dans sa vie, son évolution ou sa transformation. En tout état de cause, il reste impossible d'admettre une vision totalisante de l'art ou de le réduire à une période qui en déterminerait la réception collective, ou la limitation des lectures relatives à chacune des époques que traverse l'art, considéré comme un signifiant révélateur de son temps et de son milieu. Il faut surtout identifier les causes de son mystère et les signes de son évolution, dressés contre toute interprétation rigide et fixiste. Cela doit pousser le créateur à exiger le renouvellement constant et constructif des mouvements cognitifs et des interactions changeantes, entre les structures

sociales et les structures culturelles.

C'est pourquoi l'étude des œuvres calligraphiques doit se faire compte tenu de la mobilité de l'art et non de sa fixation à un état particulier des individus, des expériences exclusives, des étapes politiques et économiques qui ont provoqué de nouvelles typologies artistiques, dans des contextes précis, associés à une demande et à un besoin, ou encore sa confiscation idéologique selon des idées transitoires, déterminées par le vécu de tel ou tel artiste. Il faut plutôt reformuler les questions de manière critique, sur plusieurs expériences, en fonction des périodes de croissance et de décroissance, d'expansion et de sclérose, qui ont jalonné la peinture calligraphique, de manière à reconnaître le fond de cette expérience. Les calligraphes conserveront ainsi leur mérite dans le cadre du mouvement plastique arabe.

Plutôt que de se disperser dans la quête d'une invention calligraphique, et en dépit de la finalité commune, il aurait fallu procéder, au préalable, à une lecture du réel, en identifier les articulations qui déterminent son mouvement, reconnaître la nature du besoin qu'a la société de voir son propre reflet dans le discours des intellectuels. Un tel mouvement est vite apparu dans l'adoption des nouveautés intellectuelles, globales, de l'Occident, tandis que la société arabe se contentait de suivre les transformations politiques et de subvenir à ses besoins basiques. D'un autre côté, la modernité souhaitée dans le milieu artistique tout entier était confrontée, pour de multiples raisons, à la difficulté de franchir le temps et d'atteindre nos sociétés arabes. C'est comme si de grands abîmes empêchaient la synchronisation des mouvements entre les niveaux politique, économique, didactique et surtout le niveau culturel, incarné par les arts *lato sensu*. Les projets artistiques devaient ainsi rester figés, faute d'une vision claire, chez la plupart des artistes. Une simple relecture des œuvres arabes confirme l'existence d'un certain nombre de conflits entre les orientations artistiques nées des luttes et des divergences entre les intellectuels, incapables d'élaborer une vision précise. C'était la guerre entre les structures de base de la production culturelle et les structures pensantes, censées organiser les interactions entre la création et les forces qui l'influencent.

Personne ne méconnaît le rapport étroit entre l'art et sa valeur d'échange, c'est-à-dire l'intérêt financier qu'il représente pour certains milieux dont, par exemple, les salons privés et les acheteurs. Au moment où les calligraphes s'évertuaient à affirmer leur identité, au début des années 70, l'art en général caressait une ambition moderniste. Les calligraphes ont alors annoncé leur projet par des revendications qui n'ont pas survécu, à cause du discours passéiste qu'ils ont adopté. Leurs tentatives de ressusciter les liens avec certains facteurs, au lieu de les propulser en avant, les ont handicapés et ont rétréci leur nombre. En tête de ces facteurs, il y avait la relation avec le marché de l'art, malgré le soutien assuré par des officiels et des médias. Ces derniers étaient généralement motivés par des raisons politiques et se conformaient aux revendications d'une identité arabe et d'une spécificité artistique reflétant le rêve des mouvements idéologiques dans le paysage

arabe en général. C'est ce qui a privé les calligraphes de l'aptitude concurrentielle et de la solidarité de l'avant-garde moyenne et libérale, qui soutenait les valeurs modernistes dans le monde arabe.

Ceux qui s'intéressaient à ces questions ont alors constaté, avec le déclin de ces pionniers, la régression des arts en général, ainsi que l'affaiblissement des liens entre les institutions officielles et la peinture calligraphique, parallèlement au changement des concepts idéologiques et à la continuité de l'hégémonie des structures académiques sur beaucoup d'orientations artistiques. C'est ce qui a incité certains à qualifier les peintures calligraphiques de « traditionnelles », et à déprécier l'activité de leurs auteurs. Cela confirme la monopolisation de la fonction critique par les structures académiques, le maintien de leur rôle déterminant dans la reconnaissance de telle ou telle expérience exclusive de certaines formes dans les institutions, les salons et les grandes expositions disponibles. Elles ont censuré les talents artistiques et fermé les portes ouvertes devant beaucoup d'artistes qui auraient pu introduire d'importantes transformations, à l'aide des productions exclues de l'échange, de la diffusion, de l'usage et des normes.

Nous avons besoin de modèles pour analyser beaucoup d'expériences calligraphiques, relativement efficaces, ce qui assurera sans doute les preuves réelles de leur évolution et des positions relatives au débat sur les œuvres arabes. Nous verrons alors le grave antagonisme dans lequel chacun tentait d'affirmer son moi, en qualifiant son activité d'indispensable. L'hostilité résidait entre ceux qui désiraient triompher des tentations faciles et lutter contre le temps, et ceux qui préféraient retourner à des points d'appui de la civilisation, à travers les éléments du patrimoine. La culture était clivée ; elle tournait dans un cercle vicieux où il était impossible de choisir une position, pour évaluer l'activité artistique, ou pour décider laquelle des formes culturelles pourrait l'aider à s'orienter, et quelle référence pouvait justifier ses préférences.

Tout cela a eu une incidence sur les deux expériences : celle de l'avant-garde et celle des calligraphes purs et durs, à un moment où tout le monde croyait être un contemporain et jouer un rôle social d'éclaireur, de moralisateur et d'éducateur. Si nous examinons de nombreuses expériences arabes des années 70 et de la fin du siècle passé, nous constaterons à quel point elles ont pu traduire les contradictions, les rêves et les visions évoqués plus haut. C'étaient des expériences où interféraient la modernité, la religion et le mysticisme, tandis que d'autres s'ouvraient davantage sur une vision de l'histoire calligraphique.

Certains artistes ont été tentés par l'exploitation facile de la lettre, d'autres créateurs l'ont utilisée comme un signe ou une allusion, dénués des significations initiales. Interdiction, censure, création du beau instrumentalisé par l'art, exploitation du sacré, sous la domination de la loi du marché, tout cela se produisait dans des sociétés portant encore les séquelles de plusieurs siècles d'obscurantisme, entretenant des relations

rurales, agricoles, industriellement dépendantes, féodales, si assoiffées d'indépendance, si angoissées par l'avenir et la nécessité de créer des valeurs contemporaines.

Certes, l'introduction des lettres et des graphismes dans les œuvres artistiques n'impliquait pas l'utilisation des aspirations religieuses comme un piédestal, mais révélait le désir de trouver des solutions à un art en crise et en mal d'inventivité. Toutes ces aspirations et le dynamisme social qui en résultait étaient importants, surtout que le public de l'art dans le monde arabe n'était ni large, ni perméable à la complexité propre à la structure des sociétés cultivées. Il était constitué d'une classe homogène, composée des gens aisés, éclairés et familiers des arts, c'est-à-dire d'une bourgeoisie nationale et d'une classe moyenne auxquelles était destinée généralement la production artistique.

En outre, les propriétaires des salons privés, les intermédiaires entre artistes et musées et les responsables d'institutions ont joué un rôle dans la création d'un réseau pour accueillir les arts. Aussi une analyse sociologique de l'art devrait-elle expliquer non seulement la genèse historique d'un champ de production indépendant, mais encore la configuration historique de modèles de réception qui lui étaient contemporains. Elle devrait expliquer également quand et comment le public est devenu, pour la première fois, disposé à accueillir des œuvres artistiques et à les envisager comme des « objets » indépendants, c'est-à-dire des « objets » beaux en eux-mêmes et pour eux-mêmes.

Il y a également une question complémentaire, à savoir si l'aptitude à une telle réception des œuvres artistiques était également partagée par les collectivités et les classes sociales. De nombreux critiques, particulièrement le philosophe marxiste Théodore Adorno, affirment que « l'indépendance » artistique est en réalité un des facteurs de libération. Ils incitent à penser que la relative indépendance acquise par le champ de l'art et de la culture lui ont permis d'apporter des valeurs substitutives, qui ne sont pas tributaires des mobiles lucratifs régissant le champ économique, ou des intérêts limités qui prédominent dans le champ politique, par exemple.

Mais Bourdieu est enclin à expliquer l'indépendance artistique sur la base d'un concept différent. Pour lui, dans un monde de plus en plus assujéti à la loi du marché, c'est une sorte de luxe que d'avoir le temps et le goût des plaisirs offerts par l'art indépendant. Pour cela, le goût de l'art et de la grande culture peut devenir le privilège de la grande bourgeoisie, donc un signe de la distanciation objective de cette classe sociale et de sa conscience d'être au-dessus des besoins matérialistes, sauvages, qui hantent les classes dominantes d'une société (Bourdieu, 1991).

La peinture calligraphique a subi l'influence des circonstances historiques de sa production dans les sociétés arabes, ce qui s'est reflété dans les types de réception qui lui ont été réservés, en fonction de sa configuration spontanée d'une part, et, d'autre part, du type de public impliqué dans la réception.

À cause d'une telle influence, la peinture calligraphique a été confrontée au

problème de son indépendance en tant qu'art expressif et libre, et cela jusqu'à la fin du siècle dernier. Il lui aurait été aisé de reformuler beaucoup de valeurs plastiques de substitution, mais ses rapports intéressés avec le pouvoir politique ont souvent limité son rôle et l'ont empêchée d'avoir un grand impact, en dehors du projet exigü de la réconciliation entre la création moderniste et le patrimoine.

À cause de sa compromission avec l'académisme dominant, la bourgeoisie et les marchands d'art, la peinture calligraphique apparaissait trop soumise pour jouer un rôle plus important, sans prétendre se substituer au mouvement moderniste. Ce dernier avait, à son tour, été mêlé aux jeux complexes de la soumission et des compromissions, malgré sa lutte pour s'imposer à la société comme une activité artistique contemporaine, ouverte et indépendante. Beaucoup de critiques d'art arabes ont évoqué ce mouvement de l'art moderniste et insisté surtout sur sa perméabilité aux changements de la vie humaine, sa souplesse par rapport aux exigences du marché de l'art, sa pugnacité face aux effets de la disqualification de la classe moyenne. Celle-ci était sous l'emprise des changements économiques, complexes, survenus dans le monde arabe, durant le dernier quart du siècle passé et le commencement du 21^e siècle.

On le sait, les dernières années ont introduit de nouveaux moyens et des espaces substitutifs générant et réformant de nombreux concepts artistiques, de façon générale, et calligraphiques, en particulier. Il y a une grande ouverture sur l'actualité critique et philosophique, essentiellement grâce aux congrès, colloques et débats entre plusieurs critiques de niveaux divers, soucieux de démêler toutes sortes de problématiques et de thèses confuses et indéterminées. C'est ce qui a élargi le champ des travaux critiques dans les milieux concernés et rendu possible l'élaboration d'opinions et de controverses qui, sans constituer une école, ont au moins mis en relief les faiblesses et les forces de l'expérience calligraphique.

Ces travaux ont notamment passé outre plusieurs insanités critiques d'auteurs qui soumettaient le travail calligraphique à l'idéologie et entravaient, en fait, sa présence significative parmi les mécanismes du changement des moyens d'expression artistique. Les nouvelles lectures ont donc eu le mérite de poser réellement les problèmes du rapport entre la calligraphie et la langue. Elles ont mis en évidence les particularités rhétoriques de la forme plastique, les connotations contradictoires de la connaissance et des ses références, dévoilé les non-dits dans l'activité calligraphique, et décortiqué les expériences en fonction des signes et de leur présence dans le champ. Les œuvres visuelles sont donc devenues polysémiques, plutôt que de demeurer limitées à une transcendance multiple.

Évidemment, la critique a contribué à transformer de nombreux concepts dans le traitement de la peinture calligraphique, le dépassement de leur simple instrumentalisation picturale, abstraite, la multiplication de leurs utilisations optiques en tant que genre précis qui dénotait une nature plastique et thématique. L'appartenance à l'art abstrait ne se décline

pas uniquement dans l'opposition à l'art figuratif, mais encore dans la distinction par rapport à l'art expérimental, l'expérience sensible étant source de plusieurs confusions, selon des perceptions philosophiques précises dans ce domaine.

En effet, l'antinomie entre l'expérience rationnelle de l'art abstrait et l'expérience sensible dans l'art expérimental était source de plusieurs difficultés de la peinture calligraphique. Beaucoup d'artistes avaient confondu cette dernière avec la peinture figurative, dans des œuvres présentées comme de nouveaux produits plastiques, basés sur le désir d'expérimenter certaines nouveautés et de privilégier les moyens disponibles en dehors du tableau de chevalet. L'abstraction est de fait à la base d'une doctrine philosophique qui rejette l'expérimentation et s'en remet aux acquis rationnels, pour l'élaboration des théories des choses existantes et l'invention des règles, afin de concevoir le savoir. L'abstraction se distingue aussi par une sorte de perception particulière, fondée sur le principe de l'isolation mentale des traits distinctifs des choses, ou des rapports entre ces traits distinctifs et les autres choses.

La pensée de l'abstraction consiste donc dans cette opération mentale et ses aboutissements, définit la nature fonctionnelle de l'activité scientifique et cognitive de l'humain, outre la nature des choses elles-mêmes. Par contre, la recherche expérimentale est censée être une doctrine philosophique pour laquelle l'expérience sensible est la source unique et fondamentale de l'acquisition de la connaissance. Cela est évidemment contradictoire avec le rationalisme, pour lequel seule la raison permet d'acquérir la connaissance, car la raison est la plus apte à trouver les lois logiques. La science expérimentale, elle, n'envisage pas l'aspect général et nécessaire à toute connaissance dans la raison, mais exclusivement dans l'expérience.

Dans le manifeste fondateur, publié pour la première fois dans le journal : *La république irakienne*, n° 880, de l'année 1966, par Shakir Hassan Al-Saïd, le lecteur peut déceler rapidement chez l'artiste l'ambition de lier l'humain à l'univers, au sens mystique du terme. Il propose de changer l'attitude vis-à-vis de l'œuvre artistique et de l'envisager comme une chose à contempler, pour découvrir la vérité dans toutes ses dimensions. Il considère l'artiste avec toute son énergie comme un témoin généreux de la beauté et de la majesté de l'univers, identifie beauté et perfection, distingue, dans le monde, extériorité et intériorité, pose comme condition du travail artistique le témoignage pour la vérité, à partir de l'univers. Il ajoute que l'artiste ne doit pas se contenter d'être un simple témoin, mais d'être un témoin par devoir. Car, grâce à son œuvre, il intervient dans le monde extérieur comme s'il en était un élément naturel, au moment opportun, pour l'observer personnellement, le toucher de tout son être en tant que partie intégrante, autant que l'adorateur intervient dans ses rites religieux pendant ses prières. Dans ce sens, l'art est une sorte d'adoration ; dans son art, tout artiste sincère ne diffère pas de l'adorateur s'adonnant à son adoration.

Il est moins question de discuter ces thèses que de rappeler le discours qui entourait, dès le début, les peintures calligraphiques, au-delà de toutes limites. Beaucoup d'artistes arabes, en effet, ont été séduits par les concepts, les formes et les réalisations de la modernité, quand ils ont pu vivre en Europe, soit pour y suivre des études, soit pour tout autre motif. C'est alors qu'une telle expérience leur a pesé, tel un grave péché dont ils ne pouvaient se défaire qu'en s'adonnant corps et âme à la spiritualité, au mystère, à la métaphysique. Dans l'avant-propos de son livre « *La liberté dans l'art* », Al-Saïd note ceci :

Je me remémore avec quelque embarras les circonstances qui m'ont acculé à me renier moi-même, à mon retour de Paris où j'avais fait des études et des découvertes, ainsi que les difficiles conditions qui m'ont péniblement donné conscience de ma guérison spirituelle, si bienvenue à ce moment-là. En effet, autant je sentais que je dépassais mon existence sensible, autant je me trouvais en décalage par rapport à mes positions humaines propres. (2)

De telles idées ont été, dès le départ, un espace dont la vaste surface chatoyante reflétait des postures qui étaient sincères dans l'expression d'une profonde pensée. Mais elles faisaient partie d'un monde clivé. C'est ce qui ressort de l'introduction du même livre, faite par Jabra Ibrahim Jabra, quand il insiste sur la difficulté de donner un jugement décisif sur ce genre d'écrit oscillant entre l'intuition et la logique, de façon à desservir le lecteur quand il tente de déceler le cours cohérent et progressif de l'argument. Jabra considère même le style d'Al-Saïd comme étant parfois inextricable et confus, et comme pénible, obscur et d'une extrême densité, d'autres fois. Ce dernier, assimile, en effet, la contemplation de l'art aux méditations mystiques qui élèvent jusqu'à la lumière incandescente.

L'artiste professionnel arabe, qui tâtonnait en faisant ses premiers pas durant les années 60, avait besoin de toutes les idées susceptibles de l'aider à s'affirmer et à participer aux divers débats qu'il allait se représenter encore plus clairement au début des années 70. Les plasticiens ne perdaient pas de vue les diverses problématiques proposées aux débats, y compris celles qui avaient trait à l'existentialisme prédominant en Occident. Ils étaient aussi influencés par les thèses relatives aux faits historiques et à la psychologie de l'art, d'un point de vue esthétique, ainsi que par ce qu'Herbert Rude soutenait à propos de l'objectivité et des données du monde expérimental.

Pour eux, la science et l'art s'équivalent : la première consiste en un ensemble de symboles, le second en un ensemble de signes, et tous les deux donnent lieu à une activité cérébrale qui intègre les éléments du monde au royaume de la connaissance exacte, objectivement vérifiable, même si le contenu de l'art est d'ordre affectif. Tous deux (la science et l'art) atteignent le sens au moyen de l'expression relationnelle et symbolique. En outre, l'objectif de l'art est de vérifier certaines vérités et non de tirer plaisir de

quelques valeurs. Plus même, il est réaliste dans ce sens qu'il est pérenne, comme l'assure Souriau. L'art tente par ailleurs, de créer un monde indépendant par rapport à la nature, d'après Malraux. Car, l'artiste recrée la nature, autrement, il la refait.

Il y avait donc une antinomie entre la création et la contemplation. La divergence des positions à ce propos a fait que les œuvres qui puisaient dans l'art calligraphique ont renoncé à la représentation visuelle du corps et ont excessivement opté pour un système purement plastique. Cette rupture historique allait couper l'historicité de la production artistique de son milieu social, comme si la référence métaphysique était l'unique fonction de l'œuvre calligraphique. C'était tout à fait patent, que cette fonction fût d'origine magique ou scripturale et manuscrite, ou inspirée par l'écriture, la lettre et les symboles, y compris tout ce que de nombreux artistes se sont ingéniés à considérer comme un style, sinon un simple rythme dans le style, afin de concrétiser une intertextualité métaphysique surtout, dans l'œuvre calligraphique.

Je ne doute pas un seul instant de la lutte du chercheur Sherbel Dagher contre ses propres tentations et convictions, quand il a pris l'initiative de publier un livre sur la calligraphie, passant en revue ses premières manifestations et ramifications, essayant de fixer et d'archiver tant de faits. La tendance calligraphique a échoué à constituer un courant ou une école solide, pour les raisons déjà évoquées. Elle s'est évertuée, dans son option temporelle, à mettre l'accent sur ses rapports avec la plasticité spirituelle, les révélations intimes, les textes et toutes les références s'y rapportant. De même, il faut noter que la dissociation spontanée entre le monde du tableau pictural, en général, et celui des œuvres calligraphiques, a eu une influence sur les progrès de la calligraphie. Cela apparaît clairement dans les écrits qui estimaient l'apparition d'un bon calligraphe d'obédience spiritualiste comme un événement promettant de nouvelles dimensions menant à un monde infini, le monde des choses visibles.

Les remises en question effectuées par Sherbel Dagher permettent réellement de dévoiler la diversité des manières de traiter la calligraphie. Mieux, elles révèlent les orientations des milieux artistiques et culturels à ce moment-là, sans décider si une croissance ultérieure se produirait dans les milieux qui n'avaient participé ni à la fondation de la calligraphie, ni à l'élaboration de ses thèses et de ses manifestes, ni subi des réactions à sa longue genèse tentant d'affirmer une vision précise. Le monde qui a vécu un grand changement nous fournit de nombreuses hypothèses nouvelles sur l'art et sur la fonction de l'artiste et de son travail. Il nous éclaire sur les conséquences de telles hypothèses, comme le bouleversement des supports et des conjectures qui ont désigné l'art comme un objectif de l'opinion humaine en général, dans des sociétés qui ont gommé les distances entre elles.

Cela rappelle comment l'artiste marginal arabe, qui produisait des calligraphies durant les années 60 et 70 dans les rues de Londres, était devenu un centre d'intérêt pour

le musée britannique et les marchés de l'art dans le monde. Nous croyons que le mur de la modernité n'a pas limité sa présence dans le champ de l'art arabe, qu'il a accaparé les débats des chercheurs et qu'il a monopolisé l'attention des institutions culturelles, au point qu'elles lui ont consacré une biennale spécialisée à Sharjah, depuis cinq ans environ. Toutefois, l'opinion a beaucoup changé à l'égard de ces arts calligraphiques. Le mouvement continu du monde de l'art à Dubaï, par exemple, est conduit par des organismes d'art internationaux tels que Christie's, ou Sotheby's, ou la Marché de l'art et Art Paris à Dubaï, qui regroupent parfois un grand nombre de salons.

Tous ces marchés se sont intéressés aux productions calligraphiques arabes, ont redonné du lustre à plusieurs expériences et fait connaître de nouveaux noms, en se focalisant sur les moyens habituels de production et de diffusion culturelles. Mais le critique arabe n'a pu, jusqu'ici, intervenir dans les mécanismes de ce marché riche de ses experts et de ses agents, afin d'orienter les intérêts des clients, surtout les clients arabes, que ce soit des particuliers, des institutions ou des banques. Cela s'est révélé dans la diffusion de certaines idées, portant précisément sur la calligraphie, qui allaient plus tard soumettre la volonté des intervenants du marché de l'art aux principes de l'identité, de la spécificité et de la couleur locale. Il est question à ce propos des experts en classement, qui faisaient fi de la genèse historique des arts plastiques arabes.

Et au moment où les productions européennes perdent en intérêt à l'époque contemporaine, exception faite de la nouvelle concentration des œuvres appartenant à la culture de la globalisation, apparaît cette tendance de l'art calligraphique arabe comme un patrimoine dépoussiéré et révélateur de nouvelles options. De nombreux jeunes séduits y ont adhéré, pour exprimer les préoccupations du moment et répondre aux besoins du marché.

Il est évident que les conjonctures politiques, sociales et culturelles de nos jours diffèrent tout à fait de celles du milieu du siècle précédent et des périodes ultérieures. Les mouvements intellectuels influant sur les transformations mondiales ne sont plus les mêmes. La concentration des capitaux et l'ouverture sur la culture et ses liens avec les changements sociaux intéressent désormais les marchands d'art. De même, la nature des structures académiques modernes est nettement différente, grâce à l'ouverture sur les techniques, les nouveaux savoirs et les sciences modernes.

À cela s'ajoute l'apparition de problématiques plus complexes telles que le dialogue ou le conflit des civilisations, le retour du colonialisme traditionnel, l'intensification de l'expérience, le redéploiement des concentrations culturelles dans de nouveaux foyers, après la chute du Mur de Berlin, la destruction des deux tours new-yorkaises et la montée des cow-boys qui influencent alors l'orientation et les options des arts. Tout cela se passe dans des villes complètement différentes de la ville traditionnelle aux frontières reconnaissables. Il s'agirait d'une cité éclatée à travers les grandes villes du monde,

considérées comme des centres de culture et de création. C'est ce qui m'a incité, lors du colloque sur « Al-Fourass fi al'Fann » (Les Occasions dans l'art), organisé il y a un an au sein de l'université du Massachusetts, à Boston, à proposer de desserrer l'étoupe de cette ville éclatée, de s'en affranchir et de se libérer de son pouvoir, grâce à des activités humaines diverses. De même, dans le cadre du forum international et stratégique de Dubaï, qui réunit les décideurs politiques, économiques et culturels au niveau mondial, j'ai appelé à l'implication du critique arabe dans les rencontres internationales, ne serait-ce que dans celles qui intéressent les productions arabes actuelles, inféodées à la volonté des affairistes de la ville ouverte et inidentifiable.

Je m'éloigne probablement de mon propos sur les peintures calligraphiques. Cependant, certaines villes jouant la fonction de nouveaux centres de culture dans le monde arabe, comme Dubaï, Doha, Sharjah, Abu Dhabi et d'autres, ont des plans d'avenir pour la polarisation, à l'échelle arabe et internationale. Elles planifient des activités des artistes, des institutions et des musées du monde entier, ainsi que la mise en lumière de la plasticité symbolique de la cité arabe, à tous points de vue : architectural, économique, culturel. Cela facilitera le contact fructueux des idées, grâce aux nouvelles activités dans un espace exceptionnel, propice à la production calligraphique et à l'écoulement de ses produits. Reste à réfléchir sur le rôle du théoricien et du critique, confrontés à tous les changements qui redessinent l'espace, le temps et surtout l'homme arabe, lequel demeure à présent tiraillé par deux mondes, plus précisément la tradition et la postmodernité encore en cours d'expérimentation.

Notes :

- 1- Habib Bida, *Al'Moutaalek bayna al'khattat wal fannan, Talal Mâlla, Manchourat Dairat' Athakafa wal ilèm, Sharjah, 2007, p. 35.*
- 2- *Soussioulougiat'al'fann*, trad. de Leyla Moussawi, séri :, *Aalem al'maarifa, Koweït, 2007, p. 66.*
- 3- Salem Mohamed Saad'Allah, *Al'Oussouss al'falssafia li'annakd ma baad al'hadatha*, Dar al'hiwar, 2007, p. 336.
- 4- Journal *Al'balad*, « Al'fann bayna'l'woujoudiya wa'assoufia », 16/12 / 1963.
- 5- Shakir Sassan exploiter, *Al'hourrya fi al'fann*, Al'Mouassassa al'Arabya li'adirasset wa anachr, p.11.
- 6- Shakir Hassan exploiter, Idem.
- 8- Oukayl Mehdi Youssef, *Al'karin al'jamali fi falssafat achakl al'fanni*, Manchourât Dayrat athakafa wa al'ilm, Sharjah, 2005, p. 98.

**L'écriture arabe et la calligraphie :
autrefois, aujourd'hui et demain**

Yousri Al-Mamlouk

De l'aube de la civilisation humaine à nos jours, les formes de création se sont diversifiées de plusieurs manières, dont la plus importante fut, sans conteste, l'invention de l'écriture, qui a servi comme moyen de communication et d'entente entre les humains, tout comme elle a servi d'instrument d'expression et de fixation des idées. Chaque nation a son alphabet et ses lettres pourvues d'une esthétique particulière. Les lettres arabes sont cependant considérées parmi les plus importantes et les plus belles qu'ait inventées la civilisation arabo-islamique, voire la civilisation humaine, de manière générale. En effet, la lettre arabe n'est pas seulement le canal privilégié du message divin, des connaissances et de toutes les sciences, mais encore une forme esthétique incomparable et une création artistique, émouvante et riche. Y interagissent et s'additionnent les valeurs religieuses, intellectuelles, philosophiques, culturelles, esthétiques, plastiques et optiques.

Écriture et croyance religieuse

Écrire sur l'art islamique en général, et sur l'écriture et la lettre arabes en particulier, nous rappelle que toute civilisation est issue d'éléments et de facteurs fondateurs, qui configurent ses traits distinctifs et ses aspects spécifiques, que chaque art a sa propre philosophie, sa pensée, ses raisons d'exister et de se propager. C'est le cas des arts islamiques qui se sont distingués par des traits, des particularités esthétiques et des éléments de créativité sans pareil. Leur influence a été profonde dans les pays convertis à l'Islam, en dépit de leur vaste étendue, de leurs diversités culturelle, politique et linguistique, et même si leurs peuples ont été unifiés par la religion grâce à la langue, à l'écriture et à la lettre arabes.

L'artiste arabe et musulman a associé l'écriture au sacré, étant donné qu'elle a été la langue de la révélation divine et de la rédaction du Coran, paroles de Dieu communiquées à son messenger, Mohamed -béni soit-il !-, ainsi que la langue dans laquelle ont été écrits les « masahef », ou copies du livre saint. Dans son encyclopédie « *Attassouir al'islami* »

(La peinture islamique), Tharwat Akacha affirme que pour l'artiste arabe et musulman, l'écriture portait le message le plus noble, unissant la majesté céleste et la majesté terrestre. Cela a été rappelé dans de nombreuses thèses, dans la poésie, les maximes et les adages, outre ce qui en a été dit dans les hadiths du Prophète et les propos de ses compagnons. Ibn Al-Bawab, l'un des pionniers de l'écriture arabe à l'époque abbasside, écrit, en tête de sa « rayiâ » (poème rimant en « r ») :

*Ô toi qui souhaites une bonne rédaction,
Qui veux une écriture belle et bien dessinée,
Si ta volonté est sincère,
Demande bénédiction à Dieu !*

Il insiste ainsi sur le rôle de la foi nécessaire pour atteindre les plus hauts degrés de perfection et de beauté dans l'écriture. Dans le reste du poème, il explique les procédés de préparation de la plume, de l'encre, du papier et la manière d'être avant de passer à l'acte. Voici la fin du texte :

*Demain, tout homme retrouvera ses faits et gestes
Quand il les verra montrés dans son propre livre*

Description de l'écriture et de ses fondements

Les premiers écrivains et historiens, ainsi que les grands calligraphes, créateurs de tous les temps, nous ont légué un fond important de lettres sur les sciences et l'art de l'écriture. Elles en décrivent les normes, les fondements, les quantités, les aspects esthétiques et créatifs, et ont été fort éclairantes pour les amateurs de ce noble art, partout dans le monde arabo-islamique.

L'auteur de *Ikhwan al-safa*, écrit :

Celui qui souhaite réaliser une bonne écriture, aux composantes correctement dosées, doit construire son œuvre sur un fondement auquel il se réfère comme à une poésie qu'il ne peut transgresser ou subvertir.

Quant à Abu Hayyân al-Tawhidi, il dit dans son discours sur la science de l'écriture :

Le calligraphe a besoin de plusieurs idées : l'écriture simplement établie, décorée, ornée, embellie (...) (Al-khat al'moujarrad bittahkik, wa al'mouhalla bittahdik, wa al'moujammal bittahwik, wa al'mouzayan bittakhrik, wa al moussannan bittachkik, wa al'moujad bittadkik, wa al'moumayaz bittafrik). Tels en sont les fondements, les normes artistiques et les ramifications.

De son côté, Al-Wazir Ibn Mokla, écrit :

Pour la correction de ses formes, l'écriture nécessite cinq éléments :

-« Attaoufia » (complétude) : chaque lettre doit s'accomplir dans toutes les dimensions possibles : arquée, oblique, plate.

-« Al'itam » (achèvement) : chaque lettre doit profiter de toutes les mesures requises : longue, courte, mince, grasse.

-« Al'ikmal » (finition) : chaque lettre doit s'incarner comme il se doit dans tous les états indispensables : érigé, aplati, replié, étendu, arqué.

-« Al'ichbâ » (saturation) : chaque lettre doit s'incarner selon ce qui lui convient comme épaisseur dans l'application de la plume. Les parties grasses ou minces, doivent être homogènes, excepté les exigences de certaines d'entre elles comme « alif », « ra », et ainsi de suite.

-« Al'irssal » (élan) : le calligraphe doit donner de l'allant à sa plume pour ce qui nécessite la célérité, sans retenue qui la détraque, ni arrêt qui la fait trembler.

Il ajoute aussi que la bonne écriture exige la correction des éléments suivants:

-« Attarssif » (liaison) : les lettres doivent être liées entre elles.

-« Attâlif » (rassemblement) : les mots doivent être ordonnés pour former une ligne aussi rectiligne qu'une règle.

-« Attanssil » (allongement) : il est question des endroits où il faut allonger de la manière souhaitée les lettres liées entre elles.

On a pu dire également, à propos de l'écriture, que si elle est belle à décrire, bien liée, ouverte et aplatie, avec de nombreuses lettres ramassées sur elles-mêmes et de rares irrégularités, elle tente les esprits, allèche les âmes, au point qu'on la lit même quand elle comprend des mots bas et des sens médiocres, qu'on en redemande beaucoup sans ennui aucun, sans dégoût ; si elle est disgracieuse, elle rebute l'entendement, déplaît aux yeux, lasse le lecteur, même quand elle contient des sagesses extraordinaires et des trésors de mots.

Les débuts

Depuis le début, l'écriture arabe avait pris diverses formes, en fonction des objectifs retenus par ses utilisateurs et les matières brutes, disponibles dans l'environnement. Parmi ces formes on citera : « l'écriture sèche », utilisée pour les sujets nobles, sur des matériaux durs comme la pierre, le bois, dans les mosquées et les édifices. Elle se caractérise par des lignes particulières, des angles droits et des figures géométriques. Il y a aussi l'« écriture souple » qui exige le mouvement d'une main légère, et qu'on utilise pour écrire et composer les lettres, et pour s'acquitter des activités quotidiennes, entre

autres usages nombreux.

Par ailleurs, les formes calligraphiques, les types et les appellations se sont diversifiés selon les villes d'origine. Les Arabes de la période antéislamique ont utilisé l'écriture himyarite dont dérivent certains types tels que le « lehiani », le « safawi » et le « thamoudi ». Ils ont également utilisé le « anbari », le « hiri » et les deux formes du « hidjazi » : « maki » et « madani » dont on connaît trois sortes : « moudawar », « mouthallath » et « tatiim ».

Quand le Califat, à l'époque du Moyen Âge islamique, a été transféré à Koufa et que l'écriture a été entourée de tous les soins, le style dit « hidjazi » a été appelé « koufi », et il s'est ramifié en douze sortes, comme le note Abu Hayan Al-tawhidi : « ismaïli », « maki », « madani », « andolsi », « châmi », « iraki », « abbassi », « bagdadi », « mouchaâb », « rayhani », « moujawad » et « massri ».

Ajouts et inventions

Étant devenue l'objet d'un intérêt incessant, l'écriture arabe a bénéficié d'une grande réputation et d'un statut supérieur. De grands noms et des pionniers ne se sont pas contentés de la perfectionner, mais se sont attelés à y renouveler, améliorer, ajouter, inventer des figures inédites. Ils ont donc été des phares dans ce domaine. Je citerai à titre d'exemples :

Al-Hassan al-Basri (21-110 de l'Hégire)

On lui attribue la transformation de « al'khat al'yabess » (écriture sèche) en « khat layine » (écriture souple), selon le type « athouloth wa nasskh », comme il est dit dans *Safwat assafwa*.

Kotba Al-Mouharrir (154 de l'Hégire / 770 après J.C.)

Au début de l'ère omeyyade, il a inventé quatre types d'écriture : « Attoumâr », « aljalîl », « annissf », « athouloth ». Ibn an-nadim affirme dans *Al-Fahrasat* que Kotba a été le plus habile en écriture dans le monde arabe.

Al-Ahwal Al-Mouharrir (fin du 2^e siècle de l'Hégire, 9^e siècle après J.-C.)

Il a inventé les types d'écriture dits : « ghoubari » et « moussalassal » (où les lettres et les mots sont liés). Il a également inventé des écritures dérivées telles que : « khafif athouloth », « khafif annissf », toutes deux consacrées au type dit « raffi » du « thoulouth », « ghoubâr al'halaba », « al'mouâmarât », « al'hawâchi », « al'kassass ». Et on considère que le type dit « al'ahwal » correspond à l'étape importante dans l'évolution de l'écriture arabe, entre Kotba Al-Mouharrir et Ibn Mokla.

Youssef Achajri (mort en 825, après J.-C.)

Il est l'inventeur d'un type d'écriture plus précis qu'« al'jalil » ou « annissf thakil », connu plus tard sous le nom de « kalam attawkiât », qui a séduit le ministre d'Al-Mamoun, Thou Arryassatayn, Al-Fadhl Ibn Sahl. Il a alors ordonné de s'en servir exclusivement dans ses propres textes de sultan et l'a baptisé : « al'kalam arryassi ».

Al-Wazir Ibn Mokla, Abou Ali Mohamed Ibn Mokla (272-328 de l'Hégire)

On associe Al-Wazir Ibn Mokla à un changement considérable dans l'histoire de l'écriture arabe. Il a en effet défini des limites, des critères et des dosages pour l'écriture et a décidé que toutes les lettres soient dépendantes de la lettre « alif » et du cercle. On lui attribue aussi la création du type dit : « al'manssoub ». On appelait alors « al'khoutout al'mawzouna » toutes les écritures rigoureusement conçues, tandis que l'écriture conçue selon le modèle de « annisbatou al'fadhila » était appelée « mouhakak », et on l'utilisait pour dire l'immortalisation et la pérennité. Quant à l'écriture qui rappelle ce modèle, elle était appelée « moutlak » ou « darej », et elle servait dans les activités quotidiennes. Ibn Mokla a atteint un niveau élevé de perfectionnement et de grâce dans la pratique du « thoulouh », du « nasskh » (que l'on appelait « al'khat al'badî » (merveilleux)), du « darej », du « rikâ » et du « tawkiât », alors que son frère, Abou Abdallah Ibn Mokla a été aussi habile et l'aurait même surpassé dans la pratique du « nasskh ».

Ibn Al-Bawab, Abou Al-Hassan Ali Ibn Hilal Ibn Al-Bawab (315-413 de l'Hégire)

Il a poursuivi et parfait la méthode d'Ibn Mokla, ce qui lui a apporté une grande réputation jamais atteinte par un autre à son époque. Il a développé de nombreux types d'écriture dont on devait les fondements à Ibn Mokla. Il a écrit 64 « moshafs » (copies du Coran) et a inventé l'écriture dite « rayhani », pour écrire une copie du Livre saint dont le sultan ottoman, Salim 1^{er}, fera don à la mosquée Lala Li, à Istanbul. Il a remanié les six types d'écriture en usage à son époque pour les rendre plus souples et plus beaux. Il s'agit de « athoulouh », « almouhakak », « arrayhani », « annasskh », « arrikâ » et « attawki ». Il a été également d'une grande adresse dans l'usage de plusieurs autres types d'écriture tels que « adhahab », « alhawachi », « khafif athoulouh », « almatn », « almassahif », « annarjass », « almanthour », « almourassâ », « allôlouï », « alwâchi », « almouktarin », « almodmaj », « almouallak », « alkassass », « almoussalssal », « alhawaiji », « addakik ». Au 7^e siècle de l'Hégire, Ibn Khillakan a écrit qu'Ibn Al-Bawab n'avait, dans le domaine de l'écriture, ni égal ni même imitateur parmi ceux qui l'avaient précédé ou lui avaient succédé.

Yakout Al-Moustassimi, Abou Addorr, Jamel Eddine Yakoub Arroumi Al-Moustassimi (mort en 698 de l'Hégire / 1298 après J.-C.)

On l'appelait « Kiblat Al'Koutteb » (maître des calligraphes). Il a surpassé ses prédécesseurs, a perfectionné et parachevé le parcours d'Ibn Mokla et d'Ibn Al-Bawab,

au point qu'il est devenu un modèle de belle écriture, et que sa réputation a dépassé toutes les frontières. Parmi ses ajouts, on retient une courbe prononcée dans l'écriture. Il a été l'auteur du plus grand nombre de « moshafs » (copies du Coran). En outre, il a maîtrisé la technique des six types d'écriture évoqués plus haut. Il sera imité par les calligraphes qui lui succéderont. Au 8^e siècle de l'Hégire, il sera suivi par Abdallah Assayrafi, Abdallah Argoun Al-Kamili, Yahya Assoufi, Moubarak Shah Qotb, Moubarak Shah Assouyoufi, Cheikh Ahmed Sohrawardi. Le modèle et ses six imitateurs seront connus sous le nom des « sept professeurs ».

Mir Ali Soltan Tabrîzî (mort en 1416 après J.-C.)

Connu à son époque sous le sobriquet de « Kiblat Al'Koutteb », il était l'un des plus grands calligraphes persans. On lui doit l'invention de l'écriture dite « nastalik » (« nasskh talik » en arabe), selon l'appellation iranienne, et appelée « persane » dans les pays arabes. Ce type d'écriture a acquis des caractéristiques esthétiques sans pareilles, comme la souplesse, la fluidité et l'harmonie, entre les lettres épaisses et les lettres polies.

Abderrahmane Ben Al-sayag (769-845 de l'Hégire / 1367- 1441, après J.-C.)

Il était, sans conteste, le maître calligraphe de son époque. Il a inventé « al'ijaza » (licence) et en a consacré la tradition. C'était un diplôme octroyé au calligraphe par l'un des grands professeurs en la matière. Il a acquis une méthode personnelle qui lui avait été inspirée par celles d'Imed Eddine Ibn Al-Afif et Ghazi. Il est l'auteur d'une copie dorée du Coran, réalisée à la demande du roi Nasser Fraj Ibn Bargoug, au Caire. Il est également l'auteur d'une lettre d'une grande valeur : *Tohfât ouli al'albeb fi sinaat al'khat wa al'kitab* (trésor de calligraphie).

Mohamed Ibn Hassan Al-Tibi (né en 908 de l'Hégire / 1503, après J.-C.)

Il a inventé l'écriture dite : « al'ikd al'mandhoum » et a composé un précieux livre de calligraphie intitulé : *Jamî mahassen kitabat al'koutteb wa nozhat ouli al'bassair w'al albeb*, destiné à la bibliothèque du sultan mamelouk, Qânsûh Al-Ghourî, et qu'il a écrit selon la méthode calligraphique d'Ibn Al-Bawab. Il a fait connaître dix-huit types d'écriture, illustrés par des exemples, dont « attoumâr », « al'ikd'al'mandhoum », « al'mandhoum », « al'mouktarine », « al'massahif », « arryassi », « allôlouî », « al'hawachi », « al'achâr ».

Hamd Allah AL-Amassi (Ibn Cheikh) (840-926 de l'Hégire)

Il est devenu premier maître calligraphe après Yakoub Al-Moustassimi et a joui d'une grande considération sous la dynastie ottomane. Il a affiné le style d'Abdallah al-Sayrafi et a réuni les travaux calligraphiques de Yakoub, qu'il a soumis à de rigoureuses opérations d'analyse et d'investigation, encouragé en cela par le sultan Bayzid II, lequel avait appris la calligraphie avec Ibn Cheikh. Il a pratiqué les six types d'écriture, selon une nouvelle approche, et a été très adroit dans cet exercice de dessin et de perfectionnement

calligraphique. Il a ainsi acquis un style personnel et distinct que ses disciples ont fait connaître partout. Il a enfin réalisé 47 copies du Coran et beaucoup d'autres écrits.

Ahmed AL-Kora (963 de l'Hégire, 1555 après J.-C., presque 90 ans d'âge)

Il a ressuscité la méthode pratiquée par Yakoub Al'Maoustassimi à l'époque des mamelouks ottomans et était connu sous le nom de Yakoub Arroum. Il avait son propre style distinctif dans les compositions liées. Outre de nombreuses œuvres, on peut citer l'une des merveilles qu'on lui doit, à savoir la décoration calligraphique de la mosquée bleue « Jamâ assoltane Ahmed » à Istanbul, qui lui avait pris 20 ans de travail.

Al-Hafedh Othman (1052-1110 de l'Hégire / 1642- 1698, après J.-C.)

C'est le premier calligraphe qui ait représenté des parures sous la forme de toiles calligraphiques, où sont rappelées les qualités et les vertus du Prophète, -bêni soit-il-, généralement dans les styles du « nasskh » et du « thoulouth », avec parfois, en haut du tableau, l'utilisation d'« al' mouhakik li al'basmala ». Les parures ont ainsi reçu une forme reconnaissable, imitée ensuite par de nombreux calligraphes. Al-Hafedh Othman a, par ailleurs, appris les six types de calligraphie dits « al'aklêm assitta », avant d'élaborer son propre style, et il a remanié les écritures d'Ibn Cheikh dont il a donné une nouvelle méthode. Il a également écrit 25 « moshafs » qui ont été distribués aux différents pays islamiques et lui ont apporté une grande notoriété. Aussi était-il normal qu'il devînt enseignant calligraphe et qu'il dispensât son art de l'écriture au sultan Mustapha II qui, dit-on, lui tenait l'encrier pendant les leçons. Il a généralement eu comme élève le sultan Ahmed III et le calligraphe Sayed Abdallah Afandi, à qui il a remis la licence de calligraphe.

Mustapha Rakem (1171-1241 de l'Hégire / 1758-1886 après J.-C.)

Il a été un calligraphe très doué dans le style dit « athoulouth al'jalî » et a perfectionné au plus haut degré le type d'écriture appelé « attagrâ ». Quand il a reçu sa licence, il a été le premier à apposer des paraphe à ses œuvres sous des formes de pure invention qui se chevauchent. Il a enseigné la calligraphie, précisément selon le style « athoulouth » et « jalî athoulouth » au sultan Mohamed II, quand ce dernier a occupé le trône ottoman. Il a en outre copié un merveilleux livre dans le style du « nasskh », intitulé « *Hadikat al'jawamâ* » dont l'auteur est Hussein Iwansray. Il est aussi à l'origine de peintures calligraphiques d'un art et d'une beauté inestimables, en plus d'épigraphes et autres réalisations.

Abdallah Zohdi (mort en 1292 de l'Hégire / 1875 après J.-C.)

Il est l'auteur d'écritures calligraphiques longues de deux mille mètres dans le style : « athoulouth al'jalî », représentant des versets coraniques, des hadiths et des éloges du Prophète, ornant la coupole et les murs de la Mosquée du Prophète, à Médine. Cette œuvre fut commandée par le sultan Abdelmajid qui admirait son talent. Il a également décoré de ses calligraphies la noble tenture de la Kaaba, envoyée tous les ans d'Égypte.

C'est Al-Khidiwi Ismail qui a convoqué Zohdi, lui a offert de résider en Égypte et lui a commandé cette œuvre. Il l'a également chargé de décorer « Sabil Oum Abbas », au Caire et les murs de la Mosquée Rifai, près de la Kalâ. Ce qui caractérise le style de Zohdi, c'est son intérêt pour les compositions de lettres et de mots chevauchés, dans le style « athouloth al'jalî », et sa maîtrise parfaite des compositions symétriques. Il a porté le titre de « Premier calligraphe d'Égypte », a beaucoup inspiré ses contemporains et a eu de nombreux disciples.

Mohamed Sami Afandi (1253-1330 de l'Hégire / 1838-1912 après J.-C.)

Il fut l'un des génies calligraphes turcs. Il avait une aptitude exceptionnelle à pratiquer le « thouloth al'jalî » et à inventer des compositions et des mélanges calligraphiques. Il a perfectionné le style du « Rakem » dans l'usage du « thouloth al'jalî » et celui de Yassari Zada dans l'utilisation du « taalik al'jalî ». Ses œuvres calligraphiques écrites en or dans de nombreux endroits révèlent son adresse et sa personnalité artistique rayonnante. On citera particulièrement les toiles réalisées dans le style du « thouloth al'jalî », à Istanbul, aux mosquées Jankir, Altoni Zada et beaucoup d'autres mosquées et musées, ainsi que des écritures sculptées sur pierre dans la pièce des ablutions, à la mosquée Yaki Jana, ou au-dessus des portes « Souk al'moughattât », d'autres encore aux mosquées Nalli, Theni Pacha, Ghaleb Pacha et sur de très nombreuses pierres tombales. Il donnait des cours de calligraphie au Diwan Al-Hamayouni et à l'école Al-Andaroun. Beaucoup de ses disciples sont devenus des calligraphes d'une grande renommée.

Mohamed Abdelaziz Rifai (1288-1353 de l'Hégire / 1871-1934 après J.-C.)

On le considère comme le calligraphe et l'artiste turc le plus célèbre et l'un des phares dans le domaine de la calligraphie arabe. Il avait de la dextérité dans la pratique de tous les styles et, en particulier, « athouloth », « annasskh » et « athouloth al'jalî ». Il a maîtrisé d'autres activités calligraphiques comme la décoration et le dorage. Il a réalisé 12 « moshafs » et d'innombrables peintures calligraphiques. Invité par Fouad I^{er}, roi d'Égypte, à venir au Caire et à lui écrire un « moshaf » doré, il s'y est rendu et, une fois qu'il se fût acquitté de sa tâche, il a résidé en Égypte pendant douze années, durant lesquelles il a contribué à la fondation de deux écoles qu'il a dirigées et où il a professé. Il est l'auteur de nombreux recueils calligraphiques dont la « nounia » (poème rimant en « n »), écrit dans les styles du « thouloth » et du « nasskh ».

Mustapha Ghozlen Bek (mort en 1938)

Il était le calligraphe du roi Fouad I^{er} et le chef du département du « tawkî » au *diwan* royal. Il a écrit des œuvres dans le style « diwani », selon une méthode inédite, à tel point que sa notoriété a été associée au style « diwani ghozlani », caractérisé par la longueur de ses lettres, leur hauteur, leur courbe, leur symétrie et leur grâce. On conserve encore certaines de ses merveilleuses œuvres dont quelques écritures murales

du style « thouloth », dans les deux salles du trône au palais Abdine, au Caire, et au palais Ras el Tin, à Alexandrie. Il a été, en outre, chargé en 135 de l'Hégire de décorer la « kisswa » (tenture) de la sainte Kaaba, que l'Égypte envoyait au Hedjaz. Dans le style « diwani », il a aussi écrit les insignes royaux de Fouad I^{er} et de Farouk I^{er}. Il a laissé des cahiers calligraphiques, imprimés à l'époque au service des cadastres. Il a eu beaucoup de disciples, dont le plus connu était le maître des calligraphes, Cheikh Mohamed Abdelkader Abdallah.

Youssef Ahmed (1286-1361 de l'Hégire / 1796- 1942 après J.-C.)

Il a remis en lumière le style « koufi » et l'a ressuscité au terme d'environ 400 ans d'oubli. Il a étudié ce style d'une manière historique et analytique. Il a procédé au classement des lettres, à partir de milliers de vestiges en pierre conservés dans les musées égyptiens, de planches en marbre et de pierres tombales écrites dont les textes étaient rédigés en « koufi ». Dans cette tâche, il a été aidé par sa nomination au département d'archéologie en tant que peintre calligraphe, puis en tant que commissaire des sites archéologiques arabes. Sa mission consistait à préserver les vestiges, à les restaurer et à en combler les lacunes, en y rajoutant les écritures et les décorations d'origine. C'était pour lui une source essentielle pour la connaissance des formes et des caractéristiques de la calligraphie, selon les types et les diverses époques. Il en a donc maîtrisé les techniques et atteint une supériorité créative dans les écritures, les compositions et les décorations spécifiques de cette école. Il a ainsi présidé à la restauration et au parachèvement des écritures dans beaucoup de mosquées du Caire. On lui doit, en outre, une lettre sur la calligraphie de style « koufi » et beaucoup de calligraphes ont été ses disciples, dont le plus connu est Mohamed Abdelkader Abdallah.

Mohamed Abdelkader Abdallah (1917-1997)

Il a établi les mesures et les dosages du « koufi » qui sont, de nos jours, des références pour tous les étudiants du monde. Il a décidé, par exemple, que la hauteur de la lettre simple, « Alif », dans le « koufi » fatimide, égale 12 fois son épaisseur. Il a écrit *Al'khoutout al'arabia* (La calligraphie arabe) qui a rendu plus accessible l'étude du « koufi ». Il est également l'auteur du livre intitulé : *Al'khat adiwani*, où se révèle sa maîtrise de ce style qu'il avait appris de son professeur Mustapha Ghozlen. Par ailleurs, il a maîtrisé la technique du « thouloth » et y a ajouté quelques compositions de son invention. Il a reçu le Prix de l'État pour la calligraphie, avec le grand maître Mohamed Radouane Ali, en 1965. Tous les deux ont également obtenu la Médaille des sciences et des arts, à l'époque du Président Gamal Abdel Nasser, en reconnaissance des services rendus à la calligraphie arabe.

Ainsi, les créations et les ajouts dans tous les styles n'ont pas cessé de s'accumuler. On note que le premier qui a établi les règles de l'écriture dans le style « koufi » a été le calligraphe ottoman Ibrahim Manif, juste après la conquête de Constantinople par le sultan

Mohamed II en 867 de l'Hégire. Le calligraphe Chahla Pacha (1167 de l'Hégire/ 1753 après J.-C.) a, quant à lui, perfectionné le « diwani », sous le règne du sultan calligraphe Ahmed III, et l'a répandu partout dans l'empire ottoman. Il a été aussi l'inventeur du style « jalî addiwani », caractérisé par la pléthore des figures, ajoutant des petits points dans les espaces vides entre les lettres, sachant bien que certaines des lettres de ce style diffèrent de celles du « diwani ». Quant à l'écriture dite « arrokâ » (dite aussi : rokâ, roki), elle a été règlementée et améliorée par un calligraphe turc, le conseiller Mumtaz Beck, et a été l'une des plus répandues dans tous les pays grâce à sa simplicité, à sa lisibilité et à sa malléabilité pour le mouvement de la main diligente et le peu d'étendue qu'occupent ses lettres.

À la lumière de ce qui précède, on décèle l'énorme richesse artistique et calligraphique perpétuelle qui nous a été léguée par ces pionniers et de nombreux autres qui ont tous transmis un message, conservé un cordon ombilical avec leur passé, apporté des nouveautés à leur présent et n'ont pas cessé de créer dans cet inépuisable domaine, depuis plus de 14 siècles et jusqu'à nos jours.

La calligraphie au 20^e siècle

À la fin du 20^e siècle et au seuil du 21^e, la calligraphie a atteint l'apogée de la perfection et de la rigueur, grâce à des praticiens et à des créateurs des pays arabo-islamiques, dont les plus importants sont la Turquie, l'Égypte, l'Iran, le Levant, et l'Irak. Ses formes et ses types ont été suffisamment établis, ses règles, ses poétiques et ses fondements ont été déterminés. Et depuis cette période, la calligraphie a fait l'objet d'un intérêt continu, pour étudier, consacrer et répandre ses techniques comme « athouloth », « annasskh », « arrokâ », « adiwani », « al'farissi » et les deux types du « koufi » : « al'fatimi » et « al'moshafi al'bassit ».

L'imitation

L'objectif des calligraphes est à présent d'imiter les maîtres calligraphes, pionniers et artistes disparus. Aussi leurs productions sont-elles des formes modélisées et des compositions traditionnelles telles « al'moustatil » (rectangle), « al'mourabâ » (carré), « adairâ » (cercle), « al'baydhaoui » (ovale), « al'mouthallath » (triangle), ou des figures composites, rarement dérogeant à ces formes géométriques, en plus des décorations végétales et mathématiques dans certains motifs encadrants, ou distribués sur les coins de la toile. Par ailleurs, la peinture calligraphique s'est caractérisée par la symétrie et la stabilité, avec une nette exécution professionnelle et une grande habileté, plutôt qu'avec un

goût de l'inventivité et du renouvellement. Cette méthode prédomine toujours et c'est ce dont nous avons besoin pour la conservation de ce patrimoine vivant et prodigieux. Nous ne disons pas qu'il faut nous arrêter à ce stade, mais nous insisterons sur l'indispensable poursuite du parcours de développement, de création et de modernisation.

L'écriture et la calligraphie

Durant la première moitié du 20^e siècle, le calligraphe s'adonnait en entier à l'étude de la calligraphie, (normes et fondements), et il tentait de la perfectionner, en parfaite rupture avec l'artiste plasticien arabomusulman occupé, quant à lui, à imiter des modèles, des styles et des écoles artistiques européennes, à l'instar du réalisme, de l'impressionnisme et de toutes les autres tendances ultérieures. Il ignorait presque tout de ses racines, de son identité artistique arabo-islamique, le modèle et le style occidentaux étant alors les plus en vogue dans les études des beaux-arts, comme ils le sont d'ailleurs aujourd'hui. D'un autre côté, beaucoup d'artistes occidentaux ont été séduits par les arts arabo-islamiques et par leurs multiples déclinaisons, comme la calligraphie, les arts décoratifs, la tapisserie, le tissage et d'autres formes, qu'ils ont aimés passionnément et dont ils ont été les interprètes dans des œuvres merveilleuses et si gracieuses. Pour sa part, le calligraphe qui a fait des études dans les écoles de calligraphie n'y a pas trouvé d'inspiration pour inventer, créer et renouveler dans ce domaine.

Deuxième moitié du 20^e siècle

Il fallait à l'artiste arabomusulman une pause pour se recueillir et méditer sa personnalité artistique, son identité, son histoire, son patrimoine, sa culture, la réalité de son être, sa position par rapport aux autres arts. Il s'est mis à étudier les moyens d'établir ou de rétablir les liens avec son patrimoine et ses sources intellectuelles, profondes, dans un esprit contemporain. En effet, certains artistes ont cru trouver une réponse à leur attente dans l'une des composantes les plus importantes de l'art islamique, à savoir la lettre arabe. Cette dernière est considérée comme un symbole de la civilisation islamique et un dénominateur commun de tous ses arts, tels que l'architecture, la construction des mosquées, le dessin, les arts décoratifs, les manuscrits, les tissages, l'orfèvrerie, les arts du verre, la sculpture sur bois, la céramique, la sculpture sur pierre, la mosaïque, la poterie, la fabrication des ustensiles, la numismatique, ou la fabrication des épées, des boucliers, des instruments scientifiques comme l'astrolabe, ainsi que d'autres arts.

Tout cela s'explique par les potentialités de la lettre arabe dont les figures sont

malléables sur le plan plastique, perméables à toutes sortes d'opérations comme l'ajout, le prolongement, le raccourcissement, l'enchevêtrement, le recouplement, la symétrie, de même qu'elle a de multiples effets optiques d'ordre plastique, riches en idées et en visions.

Beaucoup d'artistes plasticiens ont ainsi traité la lettre arabe comme un stimulant plastique, selon des approches picturales, ou typographiques, ou encore sculpturales. Ils ont négligé l'écriture traditionnelle et académique, soit faute de l'avoir étudiée et d'en avoir maîtrisé les règles convenues, soit pour utiliser cette lettre comme un simple symbole dans l'œuvre, écrire des textes modernes inspirés de la calligraphie, et transmettre une impression ou exprimer une idée non limitée à l'esthétique calligraphique.

Il y a une autre tendance qui consiste pour certains plasticiens à traiter l'écriture calligraphique rigoureuse ou non, comme un élément essentiel dans l'œuvre, qu'il s'agisse d'une ou de plusieurs lettres, d'un ou de plusieurs mots, sinon une phrase, voire un texte, mais dans un style de pure création, des formes et des solutions nouvelles et contemporaines.

Dans une étude intitulée : *Al'kitaba al'arabia* (L'écriture arabe), François Deroche écrit :

La calligraphie arabe continue aujourd'hui sa quête d'une personnalité propre, entre le respect d'un patrimoine calligraphique riche et inestimable et la recherche de nouvelles formes. Généralement, il y a un malentendu entre les artistes et l'opinion publique, particulièrement après que l'image a envahi les sociétés islamiques contemporaines et a occupé jusqu'à présent un statut qu'elle n'avait pas auparavant.

Parmi les artistes qui se sont intéressés à la calligraphie arabe dans des œuvres contemporaines, on citera:

Salah Tahar

C'est l'un des grands noms de l'art contemporain dans le monde arabe. Ses œuvres se caractérisent par la profondeur de son expérience, la force de son influence et de son attrait, son style particulièrement coloré, la vivacité de sa ligne, le mouvement de son pinceau et son rythme à la surface de la toile. Cela apparaît dans ses nombreuses œuvres où il a traité le mot « houa » (Lui). Ses travaux concilient authenticité, contemporanéité et renouvellement.

Mohamed Chaaraoui

C'est un grand artiste céramiste. Avec une extrême habileté et un style particulier, il associe la plasticité céramique et la lettre arabe. Ses travaux traitent des versets coraniques,

ce qui reflète une foi sincère et une compétence artistique supérieure.

Omar Najdi

C'est l'une des sommités artistiques égyptiennes, contemporaines. Il a brillé dans des œuvres où il traite la lettre et l'écriture arabes et a tenté de redécouvrir l'art islamique selon une vision contemporaine. Dans de nombreuses œuvres, il est question de travailler la lettre selon les procédés de la redondance, du mouvement et de l'écho, ce qui produit un merveilleux effet optique. Parfois, il s'agit d'autres compositions rendues dans un style calligraphique très personnel.

Ahmed Mustapha

C'est l'un des artistes égyptiens contemporains le plus en vue, qui vit à Londres. Son expérience se distingue par sa profondeur, son authenticité, son caractère expérimental et novateur. Il traite le style du « thoulth » et parfois celui du « koufi » géométrique, en recourant à des figures strictes comme la pyramide, le cube, le cercle et le carré. D'autres fois, il traite les éléments naturels et des formes libres où des lignes voguent dans l'espace.

Ahmed Khan

Ce grand artiste pakistanais mêle dans ses œuvres les valeurs esthétiques de la calligraphie, un style personnel qui puise dans de nombreux types d'écriture, les valeurs picturales contemporaines, sur le plan chromatique (avec des couleurs généralement synthétisées), ainsi que la conception et la coupe non traditionnelles. Son travail est considéré comme un mélange des émanations historiques et d'un esprit contemporain.

Israphaël Sirji

C'est un artiste iranien créatif, novateur et auteur d'œuvres diverses. Il maîtrise à merveille l'écriture du type « chaksta » où s'entremêlent l'écriture et les autres éléments picturaux (couleur, étendue et décoration), parfois aussi les êtres animés comme les volatiles. Mais l'écriture demeure la composante la plus importante de son travail. Avec lui, l'école calligraphique iranienne contemporaine se distingue par la richesse, la diversité, l'authenticité et le renouvellement.

Hassan Massoudy

C'est un artiste irakien résidant à Paris. Ce qui caractérise ses œuvres, c'est le mélange du patrimoine calligraphie (lettres et mots) et de l'esprit contemporain. On le voit dans ses touches audacieuses et massives, dans un style à la fois simple, puissant et à dominante chromatique franche et claire.

Iyed Hosseini

C'est un autre artiste irakien créatif et novateur. Dans ses oeuvres sculptées selon le style « koufi moshafi bassit », il traite la « bassmala » (au nom de Dieu indulgent et miséricordieux), ou des versets coraniques, ou encore des prières. Sa méthode est contemporaine et comprend toutes les belles valeurs plastiques réunissant écriture et dessin, le plus souvent dans le style du « thouloth » ou du « koufi bassit », et selon des compositions modernes qui font appel aux surfaces en bandes rectangulaires, outre les cercles et le carré.

Il y a également de nombreux artistes pionniers et contemporains qui ont traité les potentialités de la lettre et de la calligraphie arabes, dans le monde arabo-islamique et ailleurs. C'est ce qui nécessite un grand effort institutionnel, pour observer, inventorier, trier, étudier et évaluer méthodiquement la production et la soumettre à une saine critique artistique.

Calligraphie, mondialisation et avenir

La fin du 20^e siècle et le début du 21^e sont marqués par un rapide bouleversement technologique qui a touché tous les domaines, ceux de la communication audio-visuelle comme l'ordinateur, l'Internet et le téléphone portable, entre autres. Nul doute qu'il s'agit là, pour l'homme et pour la civilisation, d'une extraordinaire réalisation qui a eu de nombreux avantages : l'aisance et la célérité de la communication entre les humains, à tous les coins de la terre, l'influence exercée ou subie, qui enrichit et diversifie la vie culturelle et artistique, ainsi que les nouveaux loisirs rendus possibles par ces nouveautés technologiques modernes.

En revanche, cela ne va pas sans certains inconvénients occasionnés par l'usage abusif de la technologie. L'un d'eux est l'altération que l'ordinateur fait subir à la plupart des types d'écriture classique connus pour leur plasticité spécifique.

À l'ère de la mondialisation, les arts ont revêtu des formes inexistantes auparavant. D'où l'élargissement de leur champ, la multiplication des supports, des domaines et des formes de création, à l'instar de la *vidéo performance*, le « *graphic computer* », la « *vidéo art* », les *arts de la terre* et d'autres techniques, supports et compositions. Certains de ces arts divers sont parfois associés et ne s'astreignent pas à la forme traditionnelle de quelques domaines artistiques précis, comme la peinture, la sculpture, la calligraphie arabe, les arts graphiques, la photographie, la céramique. Il est indispensable de distinguer nettement, sur le plan conceptuel et pratique, d'une part, les techniques illimitées et les données de la mondialisation et, d'autre part, les contenus et la dimension intellectuelle.

Quant à la calligraphie, elle s'attache à l'aspect sensible, spirituel et affectif. Elle concerne également notre héritage d'arts islamiques, les valeurs plastiques et visuelles si riches et la poussée du sentiment d'une spécificité identitaire. La réalisation de tels objectifs moraux et intellectuels et l'usage de tous les moyens technologiques modernes ne sont pas antinomiques. Au contraire, une interaction positive entre les deux est nécessaire dans des oeuvres qui seraient formellement contemporaines et thématiquement focalisées sur la pensée culturelle, spécifique, ainsi que sur l'identité. On concrétiserait ainsi, dans un proche avenir une tendance artistique arabo-islamique contemporaine.

Références

- 1- *Atlassou al'hadhara al'islamia*, Ismaïl Raji Al'Farouki, Los Lamia Al'Far.
- 2- *Moussaouir al'khat al'arabi*, Néji Zinedine.
- 3- *Badaïou al'khat al'arabi*, Néji Zinedine.
- 4- *Maoussouât attassouir al'islami*, Tharwat Akacha.
- 5- *Fann al'khat*, Mustapha Oghor Dormen.
- 6- *Kissat al'kitaba al'arabia*, Ibrahim Jomâ.
- 7- *Mojam moustalahat al'khat wa al'khattatine*, Afif Bahnassi.
- 8- *Attaouassol al'hadhari fi al'fann al'islami*, Mohamed Zinhom.
- 9- *Al'madrassa al'baghdadia fi al'khat al'arabi*, 1, Mohmoud Chokr Al'Jabouri.
- 10- *Al'khat wa al'kitaba fi al'hadhara al'arabaia*, Yahya Ouahib Al'Jabouri.

L'exemple de la calligraphie irakienne:

Vivre sur les lisières de la langue, mourir dans ses vastes étendues

Farouk Youssef

On le sait, le tableau est un artefact européen au double point de vue technique et intellectuel. Quant à notre patrimoine réel, il se limite aux œuvres graphiques et aux livres islamiques. Lato sensu, il comprendra aussi la sculpture et la peinture murale, c'est-à-dire la mosaïque. Les concepts de tableau et de musée nous sont inconnus. Aussi faut-il traiter la calligraphie comme l'une des composantes du tableau. Tous nos arts islamiques étaient des productions de la vie ordinaire. C'est exactement la même chose dans les autres cultures où le tableau est devenu un moyen de connaissance entre autres. Certains artistes du monde arabe expérimentent la textualité, d'autres croient que l'art est humain et ne peut pas s'astreindre aux limites de telle ou telle identité. La première des deux conceptions est à présent répandue et banalisée en Occident. Quant aux adeptes de la deuxième, ils aboutiront au même résultat et seront confrontés à la même difficulté. L'artiste qui s'en tient à l'idée du tableau européen restera sur sa faim, tandis que celui qui s'attache à la toile inspirée du patrimoine se sentira handicapé, ce qui signifie qu'il n'y a pas d'issue.

Ces artistes sont plus ou moins connus sous l'étiquette de « calligraphes », autrement dit des peintres incapables d'élever leur art à un niveau plausible pour le spectateur. L'œuvre calligraphique est entièrement différente du tableau, car la couleur constitue un élément essentiel de la toile et il n'y a qu'un sens. Le bon peintre fera un chef-d'œuvre avec la couleur noire, et l'usage qu'il en fait ici n'a rien à voir avec l'art graphique, car la surface est sans intérêt, alors que nous sommes en possession d'instruments qui nous permettent d'atteindre une grande profondeur culturelle.

Dhia Azzawi

Une avant-garde ambiguë

Les œuvres exposées en 1949 par Madiha Omar, résidant alors en Amérique, et dont certaines dataient de 1946, allaient *a contrario* des aboutissements des thèses

calligraphiques qui seront connus au début des années 70 du siècle précédent. L'artiste irakienne venait de découvrir dans la lettre arabe une puissance d'inspiration surréaliste. Elle y a mêlé des unités narratives et des figures symboliques comme si elle y avait perçu un souffle magique, rebelle et créatif, un esprit qui suggère une sorte de relation invisible avec les formes naturelles (animales et végétales) que les mains du peintre improvisent, en écoutant le monde imaginaire de cette lettre. Madiha Omar a convoqué une beauté qui émane, non pas d'une approche visuelle des possibilités rhétoriques et spirituelles de l'écrit, mais d'une suggestion plastique de son aspect extérieur, là où de fortes similitudes suscitent dans nos regards des associations avec d'autres lieux.

On voit donc dans ces œuvres moins la lettre qu'une série d'approches réalistes, révélant le respect de l'évidence optique qui célèbre ses petits miracles. Ici, la lettre n'a plus de valeur esthétique en soi, mais elle tient lieu d'une houlette grâce à laquelle le peintre conçoit des images issues de la ressemblance illusoire. Aussi la reconnaissance, dont Madiha Omar a profité en tant que pionnière dans son domaine, est-elle due à cette sorte d'improvisation plastique tout à fait différente des médiocres productions de l'art populaire. Elle a su mieux explorer et transformer ce champ de manière plus décisive qu'elle ne l'a fait ailleurs.

De son côté, Jamil Hamoudi, qui avait précédé Madiha Omar sur ce chemin de l'art calligraphique, était d'une sensibilité aussi surréaliste. Sur ses toiles, les lettres devenaient des entités abstraites et solides, donnant à l'œil cette aptitude de franchir la distance entre le signifiant et le signifié. Elles étaient donc des êtres physiques et non des signes acoustiques, qui s'imposaient avec leur concert mélodique caché. Il est vrai que Hamoudi a beaucoup exploré la description esthétique de l'écriture, mais il a aussi tenté de sonder sa profondeur lumineuse. Son expérience a ainsi visé à authentifier l'esthétique de ce signe arabe à partir d'une conscience tragique des conditions de son universalité. Contrairement à beaucoup d'autres calligraphes qui lui ont succédé, Hamoudi ne pensait pas à la lettre comme un symbole d'une identité particulière, mais comme le lieu et l'instrument d'une identité planétaire.

Pour ce qui est de Shakir Hassan al-Saïd, il est pour de nombreux critiques un pionnier de la calligraphie, même s'il n'y est venu que tardivement, en 1981, précisément quand il a lancé le mouvement de la « dimension unique », dans le cadre d'une exposition dont la devise était « L'art s'inspire de la lettre ». C'est à cette occasion qu'a donc eu lieu l'annonce officielle de la naissance de ce mouvement qui allait occuper, plus tard, une place de choix dans le champ des arts plastiques arabes.

Beaucoup d'artistes y ont trouvé une réponse satisfaisante à certains de leurs questionnements, voire une solution magique pour la problématique de l'identité, qui avait maille à partir avec celle de la modernité artistique dans le monde arabe depuis ses débuts, au milieu du siècle précédent. Après cette exposition, l'intérêt esthétique pour

la lettre arabe n'était plus l'apanage de tel ou tel artiste, mais une tendance collective de certains peintres qui n'avaient aucune poétique artistique en partage. C'est pourquoi l'ampleur de cet intérêt grandissant pour la calligraphie en a fait une sorte de marché ouvert à toutes sortes de produits, pourvu qu'ils fussent ornés d'une lettre arabe.

De fait, le concept d'évolution de l'art vers la calligraphie a été noyé. Il était déjà assez ambigu lors de l'exposition de la « dimension unique », aussi la calligraphie est-elle devenue un champ où l'art, le commerce et le travail artisanal se côtoyaient, ce qui faisait le lit du goût populaire qui s'est imposé, à distance de l'art dont les exigences scientifiques et affectives surpassaient la sensibilité spontanée. Mais le courant calligraphique portait en lui-même les germes de son mal, sinon de ses échecs et de ses défaites.

Chemins croisés

Dans tous les écrits de Shakir Hassan al-Saïd, maître calligraphe de son époque et excellent théoricien, il n'y a aucune allusion à la possibilité d'exclure de la calligraphie l'art traditionnel de l'écriture arabe. Dans son livre : *Foussoul min tarikh al'haraka attachkiliâ fi al'Irak* (Sur l'histoire du mouvement plastique en Irak), il a même paradoxalement considéré les travaux de l'un des calligraphes, Niazi Moulawi, comme l'annonce de la naissance de l'art en Irak. Il n'y a donc aucun doute que Shakir Hassan al-Saïd considérait ces œuvres comme une racine locale de la future conquête calligraphique. En pratique, il a consacré ce principe en parrainant plus d'un calligraphe dans la manifestation de la « dimension unique » dont il était l'initiateur. Seul à rester fidèle à ce courant, il voyait les autres membres du groupe s'en désolidariser l'un après l'autre. En réalité, c'est cette ouverture du chef du groupe sur les autres sensibilités artistiques qui a hâté la méfiance de ses compagnons quant à l'avenir de leur mouvement et à la possibilité d'y faire apprécier leurs œuvres à leur juste valeur.

Ce que les opposants du chef de file n'avaient pas compris, c'est qu'il n'avait aucune intention d'élever des barrières entre les arts traditionnels et les arts modernes, quoique ses œuvres fussent d'un modernisme intellectuel et technique très prononcé. Il se plaisait constamment à traverser certaines formes d'art populaire, précises, pour avoir accès à cette profondeur historique où elles puisaient leur puissance expressive et esthétique, restée intacte.

Il trouvait dans les travaux du calligraphe une sorte d'improvisation sacrée, instantanée et éternelle. Il les voyait avec des yeux qui voyageaient dans le temps, alors que les autres n'y voyaient que des ruines dues au métissage injustifié de l'art traditionnel, populiste, et de l'imagination calligraphique, éloquente et improvisée, qu'ils visaient, comme dans les œuvres de Rafa Nasri et Dhia Azawi.

C'est au croisement de ces chemins, lieu de tous les malentendus, que Shakir Hassan

al-Saïd a choisi une position, ce qui a contaminé la calligraphie. Pour certains artistes, elle était un projet identitaire incomplet, grâce auquel ils souhaitaient se positionner au cœur du changement moderniste de l'art contemporain, à la faveur d'une plasticité particulière, spirituelle et profonde.

Tout en s'ingéniant à baigner leurs univers plastiques dans le patrimoine calligraphique arabe, ils ne cessaient donc de considérer avec suspicion les productions des autres calligraphes qui leur disputaient les bienfaits de cette expérience. Al-Saïd était le seul qui continuait à ignorer les styles de l'écriture traditionnelle et qui se refusait à intégrer à ses œuvres une lettre tracée conformément aux normes calligraphiques.

Un réalisme obscur

Certes, l'influence d'Al-Saïd sur la peinture arabe contemporaine est considérable. Mais où précisément réside cette influence ? Ce calligraphe sans frontières était plus un défenseur de la liberté qu'un doctrinaire. Son intérêt pour la calligraphie ne visait pas une réconciliation avec le patrimoine, comme c'était le cas pour d'autres. Ayant longtemps puisé son inspiration dans l'art populaire et les peintures de Yahya Mahmoud Al-Wassiti, il a découvert dans la lettre arabe cette source d'inspiration plastique qui a renouvelé son rapport direct avec l'art de vivre. Il a été charmé par les graphismes laissés par l'homme ordinaire sur les murs, dans les rues, aussi découvrait-il désormais des effets esthétiques de la lettre dans les plis des phrases nerveuses, craintives, agitées. Cette beauté tendue, émanant des lieux de l'absence, n'est visible qu'aux yeux habitués à capter la tension secrète, renfermée dans les mots. Al-Saïd voyait-il ces mots qu'il gommait ? Il était envoûté par ce réalisme qui consistait en une forme d'abstraction indissociable du lieu, sauf à travers une perception limpide, affranchie de tout sentiment de regret.

Et comme il sortait, en 1966, de son expérience du manifeste contemplatif, il se sentait las d'endosser l'habit du contemplateur passif et entendait, dorénavant, suivre quelques traces qui, plutôt que de désigner un fait précis, rattacheraient ce fait à une intention optique, aux dimensions universelles et infinies. Il a donc cherché à rassembler ces dimensions planétaires dans une « dimension unique », cette théorie qu'il a, sa vie durant, défendue tout seul, consacrée et justifiée.

Le lecteur peut être choqué par tout ce que Al-Saïd a écrit sur la « dimension unique », car ce concept ne l'a jamais quitté, à travers les vicissitudes de son expérience artistique, depuis l'instant fondateur du groupe éponyme. Il a passé une vie à l'abri de toute censure formelle apriorique. Je l'ai vu, pendant ses dernières années, revenir au point qui avait fait l'objet de son livre intitulé : *Ana annoktâ fawka fâ al'harf* (Je suis le point sur la lettre). Il peignait en s'amusant et, libérant le point de son rythme fixe, il lui conférait un son mobile. Il a ainsi joui de quelques bienfaits des lettres, de leurs valeurs numériques et de leurs secrets mystiques. C'est pourquoi il était aisément en proie aux

interrogations qui le renvoyaient à l'innocence de la lettre.

Les peintures de Shakir Hassan al-Saïd nous installent dans une atmosphère calligraphique sans commune mesure avec celle où échut la calligraphie de façon générale, c'est-à-dire un courant artistique qui a servi d'alibi aux calligraphes pour s'introduire dans l'art ; un paradoxe inénarrable issu de deux mains perturbatrices, passionnées de liberté.

Dons spirituels

Al-Saïd était l'auteur de textes littéraires passionnants, dont la lecture apporte ce plaisir qui nous distrait des significations et des questions qu'ils véhiculent. Il a écrit une fois, entre autres, un texte sur la goutte de pluie, en rêvant de pouvoir offrir au lecteur une goutte réelle à travers les mots. Ses peintures étaient on ne peut plus euphorisantes, car il y mettait toute sa volonté de se fondre dans son être naturel, passant outre les frontières de la pensée optique, immédiate, qui l'emprisonne dans une apparence humaine particulière. Il était suffisamment conscient de son humanité pour s'identifier amplement aux autres êtres avec lesquels nous coexistons sur terre. Cette identification n'était que le reflet d'une pensée mythique qui a libéré le corps de sa dense matière, afin d'en brasser les émanations avec les voix, les couleurs et les formes qui l'entourent. Un tel brassage était censé lui donner accès à une identité qui incarnerait son être naturel, un être qui se définit par son aptitude à briser la coque qui le sépare du beau absolu.

Si le peintre s'était intéressé à l'écriture arabe, c'était donc parce qu'il voyait, grâce à son imagination, les graphismes qui ornaient cette coque, et qui devaient nécessairement prendre corps dans l'œuvre calligraphique ; une allusion optique à laquelle les autres calligraphes ont particulièrement cru, l'utilisant comme prétexte pour se réclamer du courant calligraphique revendiqué par Al-Saïd.

Ce dernier ne désapprouvait pas personnellement ce genre de divertissement, car il ne se sentait pas du tout gêné qu'on prêtât des significations étrangères à ce qu'il disait ou faisait. En effet, il appartenait à cette rare élite cultivée qui admettait que le malentendu est indispensable à toute entente possible. Il croyait à cet effet que pour atteindre la vérité en peinture, il n'est pas nécessaire d'avoir les compétences artisanales communes, car elles peuvent être la cause essentielle des fourvoiements par rapport au chemin de la vérité recherchée. Par conséquent, il laissait libre cours à sa main pour rendre ses délires esthétiques, portés par des aptitudes spirituelles indécélables pour ceux qui comptent sur des recettes.

Cette expérience de la vie dans les lisières de la langue n'est pas à la portée des adeptes des lois académiques consacrées, car elle est exceptionnelle, unique, et elle seule peut donner au concept de l'identité le sens de l'authenticité individuelle et rétive dans le domaine de la création. Elle débarrasse l'identité de toute signification culturelle

apriorique, notamment ce qui a trait à la « couleur locale » et au patrimoine. C'est surtout ici qu'apparaît la contradiction nette entre la recherche d'un fond esthétique et humain qu'ignore la simple exploitation plastique de la lettre arabe, et la transposition de cette lettre avec toute sa charge culturelle, normative et sacrée, sur la surface de la toile calligraphique.

Dans ce dernier cas, le malentendu apparaît dans le mélange de deux matériaux voués à l'échec par ce mélange même. Car, écrire un texte destiné à être lu pour sa valeur sacrée n'a rien à voir avec le gommage d'un texte non écrit, mais dont la lisibilité est restée possible. La calligraphie n'est autre qu'une improvisation de ce texte qui n'apparaît pas à travers des mots et que cachent les lettres indéterminées et entrecoupées. Certains ont été séduits par ce jeu, juste pour rester à l'écart d'une telle classification bien qu'elle soit honorable et non nuisible. De grands calligraphes ont, en effet, rivalisé entre eux pour occuper une place dans un territoire aussi trouble, en vain.

Beaucoup ont succombé à la contagion calligraphique, des Arabes et d'autres. La cause d'une telle contamination consiste probablement en ce péché commis par les salles d'exposition et les musées quand ils ont arraché les œuvres de certains calligraphes à leur milieu artistique pour en célébrer la présence, à travers de fausses qualités usurpées. Ce péché a ainsi donné à quelques calligraphes de mauvaises habitudes, comme le sentiment d'une délivrance apeurée, sur fond d'un désir de laisser les portes entrouvertes, au cas où ils voudraient retrouver le joug des règles. Une telle situation tapageuse rappelle ces contes où des êtres en imitent d'autres plus beaux et se voient doublement lésés, en perdant leur confiance en eux-mêmes et la possibilité d'une beauté différente. Victimes, les calligraphes l'étaient donc autant.

Une ombre passe

Le slogan des artistes de la « dimension unique », « *L'art s'inspire de la lettre* », visait-il réellement, pour eux, la redécouverte de la beauté de la lettre arabe ? Nous avons prévu de répondre à cette question déroutante par une question-piège, beaucoup plus naïve et plus perfide à la fois. « Qu'entendait-on par la beauté des lettres d'une langue, à l'exclusion des autres ? »

Si nous observons les peintures de l'Espagnol Tabet, ou de l'Américain Tremblay, par exemple, nous verrons que les lettres latines y sont présentes d'une manière assez remarquable. Mais cette présence ne dénote aucunement quelque beauté. Elles sont là parce qu'elles font partie d'une forme de reconfiguration visuelle du monde, conforme aux méthodes de recherche artistique, mises à profit par la modernité. Si nous considérons maintenant les arts de la postmodernité, nous remarquerons que de nombreux artistes ont puisé leur aptitude à dire le rapport avec le monde extérieur dans certains textes où le matériau consistait en des phrases, des mots et des lettres. Toutefois, ce matériau n'était

pas une fin en soi. Certes, ces tentatives manquent de cette mélodie poétique que l'on décèle dans les peintures de Tabet et de Tremblay, mais elles n'ont rien à leur envier pour ce qui est de la place accordée à la langue : une place de simple hôte où on lit simplement le style de l'accueil qui lui y est réservé.

Je peux à présent affirmer que l'expérience calligraphique arabe, d'après son programme avant-gardiste, était une manière de célébrer la langue comme une ombre qui traverse les classes, les cultures, les humeurs et les visions. Cette ombre s'était incarnée dans l'improvisation réaliste d'une imagination puisant sa force d'expression dans une langue faite de mots quotidiens, banals, galvaudés et négligés, comme chez Shakir Hassan al-Saïd, ou d'éloquence littéraire, pondérée et chargée d'élégance rigoureuse, comme avec Dhia Azawi. Dans les deux cas, l'artiste créait un certain contact avec le destinataire, à travers une langue substitutive.

Avant la calligraphie, il n'y avait pas de langue possible pour la peinture. Toutefois, ce courant artistique comprenait-il une forme de discours linguistique ? On peut constater ici et là certaines allusions culturelles, mais elles ne suffisent pas pour valider le procès de trahison de la peinture qu'on lui a intenté. Pour les calligraphes, seule la peinture comptait, car elle était la seule raison sûre de leur existence. La langue écrite avait, en effet, ajouté une distance imaginaire à leur langage propre fait de lignes, de couleurs, d'espaces, de formes et de cadres. Entre la langue parlée invoquée par Al-Saïd et la langue écrite mise à profit par Azawi, il y avait constamment un courant fluvial de mots où grondaient la révolte, la limpidité, les croisements bénis, les sons et l'alphabet rétifs.

Nous devons probablement nous référer aux divers travaux du poète et peintre calligraphe Henri Michaux, pour comprendre que la dimension linguistique n'est pas exclusivement liée à l'oral ou à l'écrit. Il n'est pas étonnant qu'Al-Saïd se soit intéressé à l'expérience de Michaux et lui ait consacré une élogie, lors de sa disparition, alors que d'autres le croyaient déjà mort depuis longtemps. Bien qu'elle ait fait sien le principe de l'usage de la lettre, la calligraphie arabe voyait dans l'ambiguïté de la langue une mystérieuse émotion qui transporte vers des lieux magiques d'imagination narrative. En deçà des taches, il y avait un langage, celui-là même qui demeurait en deçà de la lettre. Dans les deux cas, le peintre ciblait un discours différé, imperceptible pour la langue et intangible pour la main.

Une belle mort

D'après la dernière image qu'elle renvoyait en 1971, la calligraphie arabe semblait apporter une délivrance technique et intellectuelle. Certains pensent toujours qu'elle a représenté une solution pour ces questions insolubles qu'étaient l'identité et le rapport au patrimoine. Les calligraphes ont renoncé au formalisme de la modernité arabe, qui saturait le sentiment identitaire par des éléments empruntés aux anciennes écritures et

aux techniques puisées dans la vie spontanée et dans le donné naturel. Le recours à la langue, en tant que qu'espace abstraitif, était une tentative de s'ouvrir sur un autre espace fondé sur une connaissance lacunaire de l'inconnu en cours de genèse. Le son apporté par l'aspect de la lettre s'accompagnait d'un désir refoulé et conférait aux œuvres de Shakir Hassan al-Saïd une atmosphère trouble et troublante, tandis que les lettres élégamment dessinées par Rafa Nasser jetaient sur ses peintures un rythme lumineux, semblable à celui qu'auraient jeté ses propres empreintes.

Il y avait une distance d'imagination créée par les pas des calligraphes. Et comme leur nouvel art était apparu en dehors de l'espace moderniste initié par l'Irak, je puis affirmer que rien n'a pu élargir le champ du plasticien professionnel irakien comme l'a fait la calligraphie, même si elle a induit en erreur de nombreux calligraphes qui ont cru ainsi se métamorphoser facilement en peintres. Mais cela n'est pas désespérant. Car il y eut pire, lorsque des décorateurs se sont convertis en calligraphes, alors qu'ils n'avaient aucune idée des problèmes de l'art, et se sont mis à exhiber leurs talents de décorateurs en dessinant des lettres. Si nous considérons à présent les calligraphes comme des victimes, nous ne trouverons aucune excuse pour ces décorateurs qui ont ouvert toutes les portes à un commerce où entrent pêle-mêle une attitude religieuse confuse devant la peinture, et un goût populaire renfermé sur les valeurs de ses propres formes d'expression.

Mais la solution apportée par la calligraphie a-t-elle abouti à un piège commercial ? Je crois que, autant que tout courant artistique moderniste, elle est historiquement finie. Elle demeure une matière utile pour l'étude critique, un espace de musée qui réanime la mémoire esthétique du visiteur. Les calligraphes arabes en sont très conscients, notamment depuis la mort de leur maître Al-Saïd, en 2004. Et comme si ce dernier avait emporté dans sa tombe quelques secrets de la lettre, les calligraphes sont devenus de plus en plus empressés, qu'il s'agisse de la préservation ou de la disparition de la lettre.

La lettre a été un visiteur de passage, un moment du message où le peintre ne s'attarde pas trop longtemps. À l'exception de ses préoccupations plastiques, il l'abandonne comme pour se débarrasser d'une surcharge. La calligraphie a fini son parcours après nous avoir donné les plus grands chefs-d'œuvre et cessé d'être une source d'embarras. L'histoire l'a engouffrée comme les autres.

Septième Partie

Oscillation entre la langue de la lettre et l'esprit de la forme; recherche dans les résultantes

La culture transcendantaliste est-elle encore une approche suffisante pour comprendre l'art islamique? *Prof. Mohammed Ben Hammouda*

L'œil, l'esprit et l'identité. *Dr. Mustapha Aïssa*

Niveaux d'exploitation du patrimoine arabe dans quelques expériences arabes contemporaines. *Prof. Fateh Ben Amer*

Calligraphie... Esthétique... Modernité limitée. *Yassine Nessayer*

**La culture transcendantaliste est-elle encore une approche
suffisante pour comprendre l'art islamique ?**

Prof. Mohammed Ben Hamouda

Voix et lien inné

La relation originelle entre l'écriture et le sacré islamique a-t-elle été la cause de la consécration d'une poétique fondée sur la transcendance, à un moment où la poésie arabe était plutôt fondée, quant à elle, sur l'immanence, et a-t-elle associé l'élite de l'État à l'ensemble des classes sociales, de manière plus directe ? Une telle consécration a-t-elle un lien avec le fait que la société islamique repose sur une solidarité orale qui rejette les séparatismes et revendique ce que Chokri Mabkhout a rappelé en évoquant l'oralité :

Le créateur et le destinataire occupent la même case, de telle façon que le gouvernement gouverne directement sans trop réfléchir à la question ni aux critères rigoureux de la gouvernance.⁽¹⁾

En effet, la poésie arabe semblait tellement engagée dans la poétique « immanentiste » que si le patrimoine était sa référence déterminante -car le passé détermine le présent dans les sociétés figées- le point de vue d'Abdessalem Mseddi devient tout à fait plausible :

Autrefois, quand la poétique « immanentiste » prédominait, la poésie interpellait le critique après avoir été lue par le public, tandis que maintenant que prédomine la poétique « transcendantaliste », nous avons l'impression que la poésie n'atteint le lecteur que par l'intermédiaire du critique qui la soumet à son filtre.⁽²⁾

Il ne faut pas en déduire que le transcendantalisme a caractérisé l'écriture, à l'exclusion de la poésie. Au contraire, celle-ci a recouvré tout naturellement sa gloire « immanentiste », sans perdre entièrement la nouvelle sensibilité métaphysique. Désormais, elle a une nouvelle base qui concilie l'immanence originelle et la voix du renouvellement. Pour évoquer cette évolution survenue dans le domaine de la poésie avec l'arrivée de l'Islam, suivons ce propos bref et complet de l'auteur de la *Muqaddima* :

Au temps de Madhar, on pouvait devenir auteur de « Mu'allaqât » (poèmes suspendus aux murs), grâce à la puissance de sa tribu et à son statut parmi les siens. Au début de

l'Islam, les Arabes abandonnèrent cette habitude, occupés qu'ils étaient de la religion, la prophétie et la révélation. Le style de la prosodie coranique les avait fascinés, au point qu'ils renoncèrent à dire des vers, à traiter de la poésie et de la prose pendant longtemps (...) Ensuite, survint une période de stabilité ; ils furent plus mûrs, aucune révélation ne vint interdire la poésie, le prophète lui faisait bon accueil et récompensait des poètes, alors on y revint avec le même credo qu'auparavant.⁽³⁾

En quoi consiste donc ce credo ?

Il faut rappeler dans ce sens que les premiers Arabes, comme les pharaons, concevaient le mot selon une fonction métaphysique, au sens cosmologique et non grec, c'est-à-dire au sens intellectuel dissocié du sensible. Ils ne pensaient pas utiliser des mots purs ; la voix, le timbre étant eux-mêmes imprégnés de l'esprit de l'énoncé. Les sons étaient donc tout à fait efficaces pour eux. Aussi leur intérêt résidait-il principalement dans leur musicalité expressive. On en déduit que pour les premiers Arabes, la voix était une donnée sensorielle indissociable d'une sensibilité intérieure, que l'usage de l'oralité vérifiait constamment ce principe culturel et général de l'adéquation avec l'existence, selon une conception flottante, vague et positive des choses.

On comprend pourquoi la langue arabe ancienne donnait de l'importance au thème et considérait le possible comme une composante du contexte linguistique. Il faut noter, ici, que la prise en compte de la détermination existentielle ne privilégie pas la priorité de la croyance aux phénomènes, par rapport à l'imagination et à la croyance, comme le précise Abdallah Ghdami, dans son propos sur la poétique du mensonge. C'est l'une des études les plus profondes et les plus récentes sur la question. L'auteur prend comme donnée de base l'indétermination définitoire de cette notion, qui tend à annuler tout simplement les conditions requises pour parler de mensonge. Le mot « mentir » implique un paradigme incohérent jusqu'à l'insignifiance, jusqu'à réduire ce terme à un signe libre de toute contrainte. À ce sujet, cheikh Ali Al-Fassi retient une option logique :

Le mensonge est une sorte de parole, un énoncé. Si on admet que la parole, dont le mensonge n'est qu'une catégorie, peut n'être pas énoncée, on admet la même chose pour le mensonge. Il est ainsi un son linguistique au sens absolu, comparable au langage du silence et à celui des animaux, qui ont une signification indéterminée, dont le déchiffrement dépend de l'interprétation et de l'explication. Celles-ci dépendent de la nature métaphysique de la référentialité commune au langage mensonger autant que de la nature du sujet en question.⁽⁴⁾

Comme il a été dit plus haut, chez les Arabes, le mot était naturellement investi d'une fonction métaphysique.⁽⁵⁾ Ils étaient donc convaincus que le divin est présent ici-bas, au-delà même du manque inhérent à la langue limitée à sa simple dimension suggestive.

⁽⁶⁾ Autrement dit, cette attitude devant la langue proviendrait d'une intention spontanée selon laquelle le monde transcende la conscience par sa présence même. Par conséquent,

le sens était, pour eux, une transcendance, un mystère. Ibn Khaldoun pensait que la poésie est naturelle dans toute langue, qu'elle est un « donné » et non une « construction » ou une invention, et qu'elle dialogue avec le goût naturel, plutôt qu'avec un goût altéré et traité intellectuellement. Aussi est-elle conditionnée par son fondement rhétorique : *l'adéquation entre la parole, le sens intentionnel et la motivation de ce sens*. Fouad Mari résume l'effet de ce principe sur la nature de la poésie arabe, en affirmant que :

Ce qui attire l'attention dans les phénomènes naturels, esthétiques, inscrits dans la poésie antéislamique, c'est son réalisme. L'Arabe de la Jâhiliya n'a pas cherché le beau dans une métanature et n'a pas méconnu la beauté du réel qui l'entourait ; il n'y avait donc pas de répulsion entre l'homme et la nature, mais bien plus, des rapports d'harmonie et d'union entre le spirituel et le sensible, en parfaite adéquation avec l'esprit général de l'art classique ancien.

La poésie jâhilita a représenté l'homme en parfaite cohésion avec la nature qui restait pour lui également un champ propice à ses diverses activités. Une simple lecture des tableaux qu'elle a brossés révèle que les anciens Arabes avaient découvert plusieurs aspects du beau dans le réel : couleur, lumière, forme, symétrie, rythme, unité, diversité, cohésion, et ainsi de suite. Mais cela ne justifie pas l'idée d'une adéquation entre leur découverte de ces caractéristiques et leur conscience globale du beau. Car ce concept n'est pas réductible à ces éléments réalistes. Les images qui leur sont associées rendent compte de la vision que l'homme se faisait de son existence et de ses rapports avec le monde environnant. Cela dévoile sa conception de la beauté sensible et la posture esthétique qu'il avait à cet égard.⁽⁷⁾

En un mot, c'est une poésie qui se souciait moins de la poétique que de la satisfaction des motivations profondes et naturelles. Quel a été donc le statut de l'écriture dans ce contexte transformé par l'Islam ?

L'hypocrisie ne s'écrit pas

Avec l'Islam, l'écriture était devenue tout à fait puritaine. Une preuve indéniable nous est fournie par le hadith du Prophète dont la forme est injonctive :

N'écrivez à mon propos que le Coran ! Celui qui a fait autre chose, qu'il l'efface ! »

Habib Bida a eu raison en commentant ce hadith ainsi :

Ici, se dévoile le statut du calligraphe et de l'écrivain qui avaient le privilège d'être parfois des compagnons du Prophète. C'était un statut religieux et politique justifié par le besoin de conserver le Coran en tant que connaissance placée au-dessus de toutes les autres, ce qui était la plus haute et la plus noble des missions.⁽⁸⁾

Ainsi la dimension puritaine de l'écriture incitait-elle à interdire même d'écrire et

de conserver le hadith, puisqu'il relevait de l'oralité hypocrite, bien qu'il fût un propos du Prophète. Avicenne évoque cette question dans le cadre de ce qu'il appelle « *attafkir arrayi* »⁽⁹⁾ (pensée subjective), c'est-à-dire une pensée que l'on n'écrit pas, du moment que l'hypocrisie et la complaisance marquent les sujets dépendant des caractères. Et comme le caractère et la nature sont inséparables, en admettant la transcendance de l'objet, Avicenne, dans le sillage de la philosophie grecque, distinguait l'instinct inné et la vertu, tout en classant cette dernière parmi les choses acquises. C'est-à-dire qu'elle ressortit plus à la culture qu'à la nature. C'est pourquoi il affirme que :

Les messages oratoires écrits tirent leur force de leur énonciation et non de leur sens hypocrites, car l'hypocrisie ne s'écrit pas. Les premiers qui s'en sont rendu compte furent les poètes, dont les propos se fondaient non sur l'authenticité et la véracité, mais uniquement sur l'imagination. Par conséquent, ils ont grossi les mots et considéré les mélodies de la diction comme équivalant à une partie du sujet. C'est de là que viennent leurs inventions oratoires, narratives et autres. Si le poète devait imaginer juste avec des mots, sans chant, musique, complaisance et hypocrisie, il en tirait gloire et s'auto-admirait. Aussi l'imagination ne pouvait-elle chronologiquement précéder l'adhésion (du destinataire), et l'on ne conserve des anciens que les mots et les joutes où compte surtout l'imagination de leurs auteurs. De même, ce qui intéresse le plus le commun, ce sont les proverbes qui s'apparentent aux formules imaginaires, puis on vint plus tard à l'éloquence, ensuite à la controverse et à la sophistique, enfin à l'argumentation. Les rhéteurs et les sophistes qui adorent la préciosité et l'affectation dans l'usage de la langue sont évidemment de tout temps.⁽¹⁰⁾

Cela signifie-t-il que l'écriture sera considérée comme une composante de la culture générale, susceptible d'intégrer une oralité astreinte aux limites naturelles ?

La tendance transcendantaliste, on le voit, procède de la dissociation du spirituel et du corporel, afin d'achever la séparation entre la vertu et l'instinct. C'est ainsi que l'écriture a été investie d'une mission précise et grave, à savoir de donner au spirituel cette consistance adéquate à sa nature, une consistance qui soit moins une simple forme qu'une structure et un fondement.⁽¹¹⁾ On se rappelle, à cet effet, comment les Grecs avaient développé les lettres du premier alphabet, de manière à métamorphoser le mot où le son est devenu une image. En effet, le lecteur de l'ancienne écriture sémite se fondait sur des données non écrites autant que sur des données écrites ; il devait connaître la langue qu'il lisait pour savoir ajouter les accents entre les lettres muettes. Cette écriture n'était autre qu'une partie de tout ce qui, dans la vie, transcendait les textes, tandis que l'alphabet grec, avec ses lettres spécifiques, était, conformément au platonisme, d'un tout autre ordre.

Ce rapport entre la consistance transcendantaliste et l'objectivité renvoie au rôle déterminant qu'y jouait l'efficacité du transfert, c'est-à-dire le passage du registre des

choses à celui des objets, transformant l'effet de reflet en imitation. Le rapport direct avec les choses elles-mêmes ressortissait au reflet, ce qui annulait le recours aux signes, alors que le transfert se faisait en dehors des choses elles-mêmes, transformées en vue de réaliser la conformité avec les rapports objectifs. Cela n'était pas possible sans le recours aux signes. Le récit des dessinateurs et peintres grecs et chinois, tel que nous le fait Djâlal Eddine Roumi, serait ici une illustration pédagogique. Il permet de concevoir le transfert comme une consécration de la différence entre ce qui est instinctif et ce qui est acquis. C'est cette différence qui permet de passer de l'appréciation subjective au registre cognitif et symbolique, donc de l'usage aux modèles :

Un sultan invita un jour dans son palais des peintres chinois et d'autres grecs. Chacun des deux groupes se mit à vanter ses talents exceptionnels. Alors il leur commanda des aquarelles à réaliser sur deux murs placés en vis-à-vis et séparés par un rideau, de façon que chaque groupe travaillât sans savoir ce que l'autre faisait. Les Chinois s'évertuèrent à peindre de merveilleux sujets sur leur mur, tandis que les Grecs s'attelèrent à polir et à lisser le leur comme pour en faire un miroir. Au lever du rideau, le sultan admira les peintures chinoises, mais trouva leur reflet sur le mur des Grecs encore plus merveilleux.

Bien qu'il ne s'agisse ici que d'une fable, elle illustre pertinemment le projet de la philosophie, celui d'inventer une surface plane sur laquelle se créeront une intelligence et autant de connaissances neuves et inédites. Cette surface renvoie à ce que les philosophes considéraient comme « non donné », possible. Compte tenu de son esprit puritain, la philosophie a ambitionné d'anéantir le monde sensible et était obsédée par la recherche d'une consistance non pas « donnée », mais construite et qui soit capable de franchir le néant et l'existence. Car, pour eux, celle-ci équivaut au néant, lequel est fait exclusivement de ces choses dont la caractéristique est de ne pas être des signes complets. La signification est argumentative, et l'argumentation n'est possible que dans la construction, laquelle n'est faisable qu'après l'analyse et la décomposition de la synthèse en parties.

Autrement dit, il faut revenir à la base pour fonder un système de noms. Le nom, comme l'affirme Averroès, commentant Aristote, comprend deux types dont l'un signifie des entités telles que « homme » et « jument », quand son antonyme est un composé qu'on trouve dans certaines langues comme de dire : « ni homme ni jument ». Ce dernier type ne mérite pas d'être appelé nom dans l'absolu, car il n'est ni négatif ni positif ; il est singulier quoique composé et pouvant compter parmi les noms « négatifs ».

Précisément à ce stade, les Grecs ont fondé la problématique de l'art, libérant la création de tout sentiment de péché, de toute transgression du pacte naturel, la liant juste à l'efficacité que l'on trouve à l'origine de ce que Al-Fârâbî évoque à propos de l'opposition entre le deuxième type de noms entre le monde flottant et fondant :

Les noms métaphoriques ne sont pas d'usage dans les sciences ni dans les controverses, mais dans les discours et la poésie. Les noms communs sont d'usage en science et dans

tous les métiers et toutes les spécialités connues des gens de métier. ⁽¹²⁾

Ainsi Al-Fârâbî en est-il arrivé à séparer le négatif et le néant et à justifier, par conséquent, l'intérêt accordé aux « noms donnés » :

Les noms « non donnés » ne signifient pas la négativité, mais des types de néant, comme de dire « x ne sait pas », qui équivaut à « x est ignorant ». Cela est clair dans les langues qui font usage de noms « non donnés ». Car tout néant désigné par un nom « donné », transformé en un nom « non donné », par l'ajout d'un privatif, devient aussi signifiant que le nom de ce néant, comme lorsque l'on dit : « non-voyant », qui équivaut à « aveugle ». Tout néant sans nom prend ainsi le nom « non donné » ; la question du nom « non donné » est positive et non négative. ⁽¹³⁾

À la lumière de ces considérations, il ne faut pas s'étonner que l'existence du monde devienne tellement confuse. Averroès écrit, dans ce sens :

Les mots ressemblent aux idées rationnelles en ce que la chose peut être sensée sans être vraie ou mensongère. De même, la parole peut être entendue sans être honnête ou mensongère. Pareillement, une chose sensée peut être vraie ou mensongère, au même titre que la parole qui peut être comprise comme honnête ou mensongère. L'honnêteté et le mensonge désignent les idées rationnelles et les paroles qui les signifient, si certaines d'entre elles sont ajoutées les unes aux autres, ou séparées. Si elles sont envisagées une à une, elles ne signifient ni vérité ni mensonge. Les noms et les mots ressemblent aux idées singulières, sont conçus sans composition ni séparation et ne vérifient, ainsi, ni vérité ni mensonge. ⁽¹⁴⁾

On voit clairement comment le champ des concepts lui-même a contribué à faire de la philosophie un grand récit dont dérivent les paroles subjectives comme celles que décrit Averroès. L'une des conséquences les plus importantes en est l'illusion de l'inexistence du temps, puisque le temps de la vérité n'est autre que le temps de la vérité fixe et du transfert répétitif. Quant à tout ce qui s'entête dans sa singularité et sa vive spécificité, incomparable avec le principe de l'identité, il devient quelque chose comme le rebut de l'existence, incarné par le monde sensible. Par contre, ce que les nations disparues classaient comme cet étrange qui suscite l'étonnement euphorisant par sa flagrante altérité brutale, les Grecs l'ont classé comme bestial. On note que seuls l'art grec et, ultérieurement, l'art occidental, ont détruit tous les formats à la seule fin de construire des cohérences figurales et de fournir une base sensible aux signes formels. Quand les Grecs ont développé la représentation de l'être, ils n'ont pas inventé seulement la philosophie, mais encore la séparation entre la poésie et l'art, en intégrant la poétique aux valeurs optiques, et en préférant la théâtralisation à la passion.

De son côté, la philosophie islamique n'a pas pu prendre en charge la société, pousser la tendance puritaine à séparer le spirituel et le corporel, rompre tous les liens entre la vertu et l'instinct et concevoir la société dans l'État. À l'opposé, s'est ancré le principe d'origine

pharaonique qui fait dépendre la purification de la maîtrise de l'instinct et de l'élévation des aptitudes. Tout porte à croire que l'art décoratif est une forme de remémoration du coefficient pharaonique et de retour à la poéticité essentielle, au préjudice de la poéticité factuelle. C'est cela même le sens des objets, puisque les essences correspondent à une existence positive, c'est-à-dire à un statut général permettant d'éviter les dissociations, de fonder un système classificatoire, d'établir une relation dans laquelle la structure pyramidale devient un rapport extensif, non un modèle de séparation entre le naturel et l'intellectuel.

Dans ce sens, le propos suivant de Shakir Hassan Al-Saïd est plus proche d'une représentation moderniste que d'une revendication du modèle islamiste :

L'objet et l'expression signifient, d'un côté, le contenu ou le signifié et, de l'autre, la forme ou le signifiant. C'est mon point de vue personnel où j'insiste sur la définition de l'interférence des deux. Je pense que l'on peut comprendre cette interférence surtout sous un angle plastique. Le monde des arts plastiques est, en effet, fondamentalement, un monde de signifiants où nous sommes immédiatement face à la forme avec toutes ses données sensibles et visuelles. Cette forme est différente de celle de l'écriture, du théâtre et du reste des arts. En tout cas, ces deux concepts (objet et expression) ne sont qu'une tentative de rendre plus accessible le sens de cette interférence entre deux univers différents, celui des idées et celui de la nature.⁽¹⁵⁾

En revanche, chez Badr Eddine Abou Ghazi, apparaît une prédilection pour le coefficient pharaonique et pour le reste des représentations semblables, ouvertes sur l'existence dans sa totalité, sans la réduire, comme le fait l'art gréco-romain, à ses aspects sociaux et historiques. L'auteur de *Roued al'fann attachkili* (Pionniers des arts plastiques) a pertinemment mis le doigt sur le lien entre l'art pharaonique et cette immanence existentielle, quand il a remarqué que :

Le cœur égyptien a toujours les mêmes battements profonds et pleins de foi, de beauté et d'amour, en peignant la statue de la femme comme s'il peignait des statues pharaoniques. Nous y ressentons les liens que nous gardons avec ces vestiges, abstraction faite des noms et des motivations des œuvres.⁽¹⁶⁾

C'est donc un art attaché aux essences et non aux faits. Son pari principal, c'est de recouvrer une consistance sensible et de lutter contre la conception totalisante dans les institutions et dans le champ architectural fermé. L'intérêt spontané donné aux conceptions totalisantes incarnées et l'émerveillement devant toutes les manifestations allant dans ce sens ont permis à la poésie de continuer à accueillir toutes les œuvres symboliques, cognitives et pragmatiques. Du coup, la place du sensible, de l'oralité et de l'expérience est plus considérable, au profit des individus et en dépit de la réticence de leurs sociétés.

Ce que j'entends par là, c'est l'expérience totalisante, ou englobante, qui convient aux relations intégratives (transitivité directe et relations réflexives), et non aux relations

mimétiques. En effet, le reflet n'est pas contradictoire avec l'expérience totalisante qui est tout à fait possible, quant à elle, dans les relations mimétiques.

Autant l'imitation et la croyance à la transcendance ont été corrélatives, autant la poésie arabe est demeurée attachée à une poétique immanentiste. C'est pourquoi elle entretenait une animosité à l'égard de l'art abstrait qui dissocie le savoir et la vie, et méprise, donc, les cultures matérialistes. Parmi les exemples que j'ai eu personnellement l'occasion de vérifier, je citerai la lecture que Ali Abdarraziq a faite de la relation de l'Islam avec l'histoire, dans le cadre d'une relecture de la période du Prophète et de ses contemporains, dont il a glorifié la qualité de la candeur.

J'ai considéré cette lecture comme un subterfuge théorique destiné à s'approprier le concept d'instinct et le charger de sens moderniste, au lieu des sens négatifs qui lui furent longtemps accolés. Le critique insiste sur l'idée que le Prophète était analphabète et portait un message à des analphabètes. Rien, dans sa vie privée ou publique, ni dans sa religion, n'excédait ce cadre où l'analphabétisme, la candeur et la nature sont des éléments récurrents. Il dit dans ce sens :

Il (le Prophète) ne demanda pas aux croyants de calculer, aux heures de prières, les positions du soleil et des étoiles, mais de s'en remettre à leur appréciation personnelle, en regardant le mouvement du Soleil par exemple. Il lia le jeûne, le pèlerinage et les autres rites aux mouvements de la Lune qui exigent moins l'observation et le calcul que l'estimation subjective. De même, pour ce qui est du jeûne, il n'exigea pas de calculer l'apparition du croissant et la date du mois saint, mais de se contenter d'un constat visuel. Un hadith dit à ce propos : « Nous sommes une nation analphabète, etc. » Le Prophète ne demanda pas non plus de calculer les jours en heures et en minutes, mais de compter sur les éléments sensibles qui n'admettent pas d'ambiguïté : « Mangez et buvez jusqu'à ce que vous puissiez distinguer la ligne claire de l'obscurité, à l'aurore, et jeûnez jusqu'au soir ! »

Aujourd'hui, quand je médite à nouveau ce passage à la lumière du puritanisme consacré par l'ordre islamique, il me paraît comme l'élaboration d'une option précise à partir de l'héritage culturel, option intuitionniste où un pacte social s'ajoute au pacte naturel.

La même remarque faite par Ali Abderraziq sur l'éloquence des rites religieux se retrouve chez Chawkat Rabî dans ses propos sur l'écriture. On y lit que :

Les caractéristiques de la céramique décorative islamique se basent sur l'écriture arabe. Celle-ci consacre un procédé décoratif qui relie tous les éléments complémentaires dans une unité englobante, avec pourtant des particularités propres à chaque pays arabe. Cela prouve que la diversité de l'art décoratif contribue à la majesté des principes de base et des fondements dont elle tire sa valeur esthétique. C'est ce qui a hâté le développement d'une unité esthétique où convergent les styles arabes différents, sans gommer les

spécificités locales.

En outre, l'art de la céramique cristallise les plus grandes ambitions relatives aux particularismes nationaux que nous souhaitons réaliser dans les arts et les cultures. Des formes plastiques diverses sont rapidement apparues dans un contexte où tous les artistes arabes en partagent l'appréciation et la valorisation, en même temps qu'ils adhèrent à des formes artistiques mondiales. ⁽¹⁷⁾

Ainsi, pour la conservation des spécificités locales, il n'y avait plus aucun besoin de condamner la nature et d'établir une relation oppositionnelle entre l'instinct et la vertu. Par conséquent, la pratique géométrique se trouve privilégiée comme moyen d'atteindre les entités « non données ». Le monde islamique a ainsi pris en charge l'élaboration d'une relation culturelle qui puisse associer le naturel et le social, l'existentiel et l'urbain, le spirituel et le corporel (contrairement à la relation fondée sur un pacte fait en l'absence du naturel).

De la sorte, l'épreuve de l'altérité (sociale et culturelle) a été le seul moyen mis à la disposition de l'individu pour concevoir la totalité, par opposition aux sociétés modernistes où le pari essentiel consiste en une cohésion comportementale et en un statut supérieur accordé au droit. On a pu donc dire que la relation culturelle est fondamentalement une relation existentielle, tandis que la relation civilisationnelle est fondamentalement sociale. L'autonomie de l'ordre social peut sacrifier la fonction et privilégier les rapports d'intérêt en regard d'autres types de rapports et de considérations.

Pour éviter un tel risque, la société islamique a conservé les facteurs d'une appartenance ambivalente et indécomposable. Le Musulman est à la fois un être historique et cosmologique. C'est ce qui s'est reflété sur l'aspect sémiologique de l'écriture où le géométrique et le végétal concordent. Le rôle des arts décoratifs a été déterminé dans l'appareillement de l'urbain, du végétal et du naturel. Afif Bahnassi avait donc raison quand il a écrit :

L'art décoratif demeure l'une des plus importantes caractéristiques de l'architecture islamique. La Mosquée du Prophète, premier édifice architectural islamique, était initialement très simple et d'une grande austérité. C'était une toiture à base de palmes posées sur des troncs de palmiers. Il n'y avait aucun ornement, aucune décoration dans toute la construction. Mais, sur ordre de Walid Ibn Abdallah et du gouverneur Omar Ibn Abdelaziz, cette mosquée a été reconstruite d'après une nouvelle conception architecturale ornée de motifs décoratifs et de mosaïques. Sur le modèle de la mosquée de Damas (...), l'art architectural islamique s'appuie sur une conception ancrée dans les traditions, conformément aux critères fonctionnels et selon des motifs décoratifs végétaux, géométriques, ainsi qu'une calligraphie ornementale.

Les décorations ont évolué de manière à devenir plus importantes que la conception architecturale elle-même. Les étapes de cette évolution sont visibles dans la mosquée de

Cordoue, soit dans la première partie que l'on doit à Abderrahmane Dakhil, copiant les modèles de la Mosquée al-Aqsa et la mosquée omeyyade de Damas, soit dans les riches transformations ultérieures. En effet, en 848 après J.-C., Abderrahmane II y fit ajouter une extension en profondeur, longue de 26 mètres. Puis, en 960, Al-Hakam II, Abderrahmane Nasser firent prolonger cette extension, du côté sud, sur une longueur équivalant à celle de l'édifice initial. On voit dans cette évolution architecturale la progression de la prédominance des décorations, au point que le mihrab situé dans l'aile d'Al-Hakam II parut l'une des plus somptueuses de toutes les belles décorations islamiques. ⁽¹⁸⁾

Afif Bahnassi en arrive à remarquer que :

Les arabesques sont l'une des plus splendides décorations de l'art islamique. Mais leur prédominance en architecture, particulièrement dans les palais de l'Alhambra de Grenade, avait réduit cet art à la décoration (...). Toutefois, la diversité des styles prouve le rôle important de l'inventivité architecturale et l'adaptation de cet art aux contextes urbain, social et culturel où il apparaît. Cette diversité sera une caractéristique particulière qui contribuera à la naissance d'une architecture à la fois authentique et perméable à l'évolution, au renouvellement et à la création. ⁽¹⁹⁾

Cela implique-t-il que l'écriture a été complice dans l'instauration d'un classicisme qui imposera la transformation de l'immanence poétique en une peinture fondée sur la référence externe ? Serait-ce le tribut de l'évolution de la tendance transcendantaliste de l'écriture en un art de l'écriture, c'est-à-dire en une pratique qui privilégie l'utilité fonctionnelle, même quand elle la dépasse ?

L'écriture arabe et l'abstraction

On peut dire que la crainte suscitée par l'hégémonie de la décoration est justifiée par celle que suscite la figuration, car le modèle de cette dernière, c'est la machine, c'est-à-dire l'efficacité qui n'hésite pas à effacer toutes les traces de l'instinct, pour développer l'efficacité synthétique. Ainsi privilégie-t-elle la fonctionnalité par rapport au sacré sous toutes ses formes, précisément son aspect poétique. C'est pour cela que la figuration se distinguait du majestueux tant qu'elle consacrait le beau. Et comme l'art est à la base une manière de faire, il suffit de sa simple présence pour orienter les représentations et les options dans un sens figuratif. On sait, par exemple, à ce propos, que dans les divans, on se préoccupait en priorité de l'écriture avec un souci d'archiviste. Al-Kalkachandi écrit, à ce sujet, en se référant au livre de cheikh Chamseddine Akfani intitulé : *Irchad al'kassed fi hassr al'ouloum* (Guide des sciences) :

Toutes les sciences sont reconnaissables grâce aux signes qui y renvoient : allusion, parole ou écriture. L'allusion est due au regard, la parole est conditionnée par la présence du locuteur que l'on entend. Quant à l'écriture, elle n'a besoin de rien : elle est le signe le plus utile et le plus noble. ⁽²⁰⁾

Al-Kalkachandi, Cheikh Chamseddine Akfani et Avicenne s'accordent ici sur la valeur inférieure de la voix, ou ce que ce dernier a appelé *la mélodie*. S'agit-il alors d'une convergence d'opinions sur cette conception qui réduit l'objectif de l'écrivain à la représentation de l'univers sur une feuille ?

Pour répondre à une telle question, mieux vaut partir de l'observation faite par Habib Bida :

Les divans comprenaient des fonctions qu'occupaient les écrivains et qui relevaient de la sphère du pouvoir. Ceux qui y exerçaient s'occupaient surtout des correspondances royales, organisaient les affaires et diverses activités. Ce que l'on peut déduire sous la plume d'Al-Kalkachandi, c'est que le recrutement des maîtres calligraphes était soumis aux critères de l'éloquence et de la culture générale, outre la maîtrise de l'écriture comme science et comme art. (...) Le statut de l'écrivain du divan et son honorabilité étaient tels qu'aucun autre n'était plus noble ni plus indispensable à la compagnie du roi. Ce privilège perdura avec les rois à toutes les époques. L'écrivain du divan était ainsi le confident exceptionnel de ces rois, celui qui leur était plus proche que tous les personnages de leur sphère, y compris les ministres, les épouses et les enfants. ⁽²¹⁾

Ce qu'il faut noter surtout, c'est que le recrutement du calligraphe ne supposait pas du tout l'exclusion de la complaisance, ou ce qu'Avicenne a appelé « hypocrisie ». En effet, chaque fois qu'il était question de calligraphie et de calligraphes, on devait nécessairement penser d'abord aux caractères de discrétion et de confidentialité. On en déduit que l'écriture transcendantaliste s'appuyait, non sur l'exclusion de l'instinct, mais sur l'exclusion de la figuration. Habib Bida, expliquant la conception de la fonction du calligraphe chez Al-Ghazali, affirme dans ce sens :

La pratique de la calligraphie n'a rien d'une simple opération manuelle, abstraite des qualités nécessaires au calligraphe, comme la profondeur et la rigueur. Elle n'est pas non plus, dans le cœur, -l'un des concepts les plus courants et les plus riches chez les mystiques. Les liens qu'introduit Al-Ghazali entre la moralité et la technique du calligraphe ne sont pas arbitraires, car celles-ci sont conçues comme unies, sachant bien qu'Al-Ghazali est ce mystique qui a souffert toutes sortes d'épreuves intellectuelles pour en arriver à cette conviction et évoquer ainsi la calligraphie :

(Elle) est certainement un langage sensé, compte tenu du milieu intellectuel où elle naît, et la maturité caractéristique de ce milieu qui considère l'enseignement de l'écriture comme une pratique où l'apprenant imite manuellement un maître calligraphe. ⁽²²⁾

Habib Bida justifie son propos en se référant à Al-Ghazali :

Qui veut transformer sa maîtrise de la technique calligraphique en une qualité psychologique et devenir un calligraphe de nature, n'y arrivera qu'en exerçant sa main à imiter la pratique du maître calligraphe, d'une manière disciplinée et continue, car la

bonne calligraphie n'est autre que cette bonne pratique. Il doit simuler l'imitation du maître et, en s'y astreignant, il en viendra à acquérir en lui une qualité durable et sera capable d'une bonne pratique naturelle, après l'avoir exercée initialement comme une simple imitation.

Ainsi comprend-on les fonctions du concept : « cœur », selon Habib Bida, surtout quand on se rappelle les antinomies entre *artistique* et *philosophique*, vertu et instinct. En effet, ce concept a permis à ses utilisateurs de consacrer une sorte de double appartenance qui ne distingue pas les registres. La fascination que cette ambivalence a exercée sur les artistes de l'Occident est due à une espèce de baroquisme qui réussit à normaliser une relation extensive entre ce qui relève des phénomènes et ce qui leur est externe. Tout incite à croire que l'Occident a fait des arabesques un modèle général pour le style baroque, de manière à surmonter la tension plastique opposant la structure au rythme.

Compte tenu de cette dette à l'égard des arabesques, on peut *grosso modo* synthétiser les lignes de démarcation entre l'art graphique et les arabesques par une ligne claire, séparant l'esthétique dynamique et l'esthétique normative. Ce qui est curieux, c'est que la France, voulant fonder un rôle mondial pour sa propre civilisation, s'est empressée de récupérer la calligraphie arabe, ses techniques et produits, pour en exploiter l'altérité indéniable et la soumettre au modèle artistique. C'est ainsi que, depuis le 18^e siècle, se sont multipliées en France les tentatives d'historicisation globale des pratiques et des artefacts censés consacrer une conception de l'art islamique.

Sherbel Dagher écrit dans ce sens :

Plusieurs disciplines écrites ont cherché à synthétiser l'étude d'un art précis comme la peinture, en commençant par le Coran et les hadiths du Prophète, et finissant par la vision des Turcs ou des Persans. D'autres ont voulu étudier les peintres musulmans en enquêtant sur leurs attitudes et leurs œuvres dans plusieurs contextes et à de nombreuses époques historiques. ⁽²³⁾

Il y a dans ces tentatives un pari pour l'élaboration de ce qui sera plus tard baptisé « art islamique ». En effet, tout indique que Sherbel Dagher a raison quand il affirme que :

Ce que nous appelons aujourd'hui, dans plusieurs langues et cultures, « art islamique », avec des artefacts précis, portés par un discours historique et classificatoire de cet art, a été élaboré, durant les siècles précédents, en France, ainsi que dans certaines expériences européennes, puis américaines, et a donné sa forme structurée pendant les premières décennies du 20^e siècle. Ce fond a trouvé sa conception et sa forme dans des contextes et en fonction de politiques et d'actions en grande partie inconnues. Ils concernaient naturellement l'art islamique mais aussi des artefacts d'Orient, comme je m'en suis assuré personnellement. ⁽²⁴⁾

Il ajoute plus loin

Cette recherche peut être encore affinée si je peux procéder à une autre vérification et m'assurer de la réponse aux deux questions suivantes : « Pourquoi les expositions, les musées de l'art islamique et ses grands collectionneurs ne ressortissent-il pas, sauf exceptions remarquables et particulières, aux milieux où cet art a pris naissance ? » « Pourquoi, dans ce domaine, les chercheurs, les instituts et les académies qui s'y intéressent, sont-ils également étrangers à ses milieux matriciels ? »

La dernière question semble plus pertinente, car elle rappelle deux points importants : D'abord l'apparition de l'art est historiquement liée aux académies. Ensuite, les académies ont été longtemps l'apanage de l'Occident. Sur un plan institutionnel, Sherbel Dagher affirme dans ce sens et dans la suite du propos précédent :

Ce premier constat confirme pour moi deux éléments : la situation de l'art islamique n'est pas sûre, si nous nous fions à notre première impression. De même, l'identification de cet art aux matières et aux études qu'on lui réserve se fait dans des milieux autres que les siens propres. Il faut y voir des transferts variables qui exigent au moins de s'assurer des conditions dans lesquelles ils ont eu lieu. C'est ce que l'on peut synthétiser à la faveur de questions si évidentes telles que : quand, où, qui, comment et pourquoi ? ⁽²⁵⁾

Il est cependant certain que le rôle des institutions en question est la production du savoir, avec cette différence qu'elles sont constamment présentes et actives dans les sociétés modernes, mais rares dans les sociétés islamiques si anciennes et trop peu développées.

Dans ce sens, Sherbel Dagher a commencé par s'interroger sur l'état présent des matières de l'art islamique et des études qui lui sont consacrées. Il a révisé un livre : *Majmouât al'fann al'islami : moukâraba alamia*, dont la parution a coïncidé avec l'écriture de : *Al'fann wa achark*. Dans son avant-propos, il reconnaît que :

L'art islamique constitue désormais une matière essentielle pour de nombreux musées dans le monde, beaucoup plus en Occident qu'en Orient (...) Les recueils recensés se distribuent sur quarante pays, ce qui, en soi, nécessite une étude comparée : 335 musées et bibliothèques, dont le plus grand nombre (164) se trouve aux États-Unis, pays le plus riche de nos jours. Le reste (171) se répartit sur les autres pays. La suite de la comparaison montre l'indigence des pays arabes et islamiques dans ce domaine. Par exemple, il y a seulement 11 musées distribués sur certains pays arabes. Quant aux pays européens, ils occupent une place respectable dans ce recensement. ⁽²⁶⁾

On voit clairement que le leadership français dans l'élaboration du concept d'« art islamique » n'est autre qu'un aspect de son pari essentiel sur la revendication d'une certaine ancienneté, celle-là même que Sherbel Dagher a évoquée dans son propos sur le rôle de la civilisation française dans le monde :

En somme, il semble que ce concept cache l'idée que le majestueux y est visible et ne peut s'appuyer que sur une esthétique où l'intuition a un rôle principal. Cette dernière est immédiate, mais de cette immédiateté inséparable de la finesse, selon le mot de Pascal, en particulier, qui consacre la spiritualité et qui se fonde sur ses possibilités de réception et d'émission, puisqu'elle est inséparable du corporel. Si nous associons cette esthétique et son origine poétique ancienne, nous serons dans l'obligation de penser à une référentialité bestiale et à l'argument du merveilleux. ⁽²⁷⁾

Au sujet de la place de cet argument dans l'économie de la poésie arabe ancienne, Chokri Mabkhout a écrit :

Le merveilleux, estimons-nous, est un concept total qui vient en tête d'un paradigme de concepts anciens signifiant la beauté extérieure du texte, et dont les principaux seraient l'étrangeté, la transgression, l'ambiguïté et le mystère... Dans toutes ses déclinaisons, le merveilleux s'appuie sur l'imagination. ⁽²⁸⁾

Il y a un rapport étroit entre cela et le fait que le majestueux relève du domaine de la poésie, laquelle répugne à la visibilité et à ses valeurs, tandis que le beau est du domaine de l'art. Celui-ci est non seulement en rapport d'adéquation avec le visible mais tient, en plus, en suspicion tout ce qui excède les phénomènes.

À l'opposé, l'art moderne parie sur le dépassement de cette antinomie et réserve donc son animosité envers la figure, mais tient à imposer quelque visibilité au majestueux. Ce qui est curieux, ici, c'est que Paul Klee, s'étant débarrassé du modèle artistique, a lié la calligraphie à la physiognomonie, qui est une sorte de finesse susceptible de négocier avec le merveilleux, dans son sens poétique précisé par Chokri Mabkhout, et dont la synthèse désigne l'ambiguïté foncière et pérenne de l'homme. D'après Paul Klee :

La physiognomonie est la mission fondamentale du regard. C'est une opération qui relie la vision aux fonctions des opérations cérébrales. Lier les éléments comme le corps, le vide, l'intériorité, et les formes fondamentales dans cette activité rend possible la construction d'une complexité où interfèrent ces éléments. Les frontières calligraphiques externes jouent le rôle des articulations qui mettent en évidence l'élévation ou l'abaissement de la surface, les poussées interne et externe, l'évolution et le changement. Ainsi se produit un échange continu des rôles entre le vide externe et le vide interne. ⁽²⁹⁾

En d'autres termes, la calligraphie n'est plus une construction mais un rythme qui, à la faveur du vide, établit un rapport extensif entre ce qui est manifeste et ce qui le transcende. Car le mouvement de l'écriture crée la surface, et du mouvement de la surface naît le corps, c'est-à-dire la masse qui est un élément plastique de triple dimension, structuré autour du vide dynamique, autrement dit le vide sans énergie.

C'est ce type de vide central qui charge le geste d'énergie et n'admet l'imitation que sur le mode artificiel. Au-delà de l'artifice, la relation devient organique, donc interne et tributaire d'un stimulant profond qui apparente le sujet à un être envoûté. Sherbel Dagher

y a fait allusion en évoquant la toile calligraphique arabe :

Mais peut-on lire un court poème comme si c'était une œuvre artistique figurative ou abstraite ? Nous n'avons pas besoin de la science de la prosodie arabe pour analyser une nouvelle. Toutefois, nous avons besoin d'informations historiques pour l'analyse de « Guernica » de Picasso. Elles constituent une référence évoquée par l'œuvre, bien que de façon implicite. Une telle référentialité du tableau, c'est-à-dire sa dimension imitative, fonde l'art figuratif. Qu'en est-il de l'art abstrait dont se réclame la calligraphie et qui n'a pas de référence en dehors de lui-même ? ⁽³⁰⁾

Sherbel Dagher a ainsi désigné la différence initiale entre l'approche linguistique et l'approche figurative, car la première s'exprime à travers la dissimilitude, alors que le visible s'exprime à travers la similitude. C'est bien cela le secret du visible quand il réussit sa mission stabilisatrice, alors que la poésie réussit à filer la trace du flottant. La calligraphie de Mohamed Ridha Bilal nous fournit un exemple pour achever ce propos sur l'émancipation de l'écriture par rapport au modèle artistique et son rapprochement du modèle poétique :

Quand j'écris ma toile dans le style « koufi » dit-il, je ne la planifie pas d'avance et laisse le reste aux aléas. C'est une sorte de poème : le poète a besoin du dé clic du premier vers, puis les autres vers se succèdent. Donc, au lieu d'orienter ma toile, je la laisse me conduire ainsi jusqu'à la fin. Mais à la fin je me trouve, malgré moi, obsédé par cet équilibre que montrent toutes mes toiles classiques. Je me sens donc influencé, d'une manière ou d'une autre, par Youssef Ahmed qui tenait à ce principe. ⁽³¹⁾

Il est clair que, dans sa pratique, le calligraphe tente de recouvrer ce qui aujourd'hui manque scandaleusement à l'homme civilisé : sa conscience totalisante qui était, avant son accès à la modernité sociale et urbaine, inhérente à son être naturel. Cette tentative permettrait d'établir un rapport de concordance avec le nouvel environnement. Car, l'homme qui est devenu un être esthétique, donc un être influençable, était, autrefois, accoutumé à un environnement naturel où il pouvait voir, entendre, toucher, goûter, se mouvoir, sentir dans un espace relationnel où l'inconnu était limité, voire réduit à néant. Il avait rarement été confronté à des situations où il devait suppléer ses capacités d'entendement naturel par des médias où tout devient inaccessible à sa conscience intellectuelle.

Même quand cet être anthropique avait affaire à des expériences d'ordre métaphysique, il s'en remettait à son intuition, à la physiognomonie et à l'optimisme. Dans ce sens, on peut dire que le peintre arabe est plus dans l'abstrait que le peintre européen, comme le pense Herbert Rude ⁽³²⁾, sachant bien que les peuples analphabètes traitaient cette ambivalence (immanence et transcendance de l'être), avec une espèce de soumission et d'abandon. C'est un registre où le spirituel et le corporel sont réconciliés et où prédominent les gestes de sympathie : l'amour, la haine, le mélange, la répulsion, plutôt que l'entendement et la socialité, puisque la sympathie instaure une sorte d'égalité.

Notes

- 1- Chokri Mabkhout, *Jamaliat al'ilfa (annass wa moutakabilouh fi atourâth annakdi)*, Beyt al'hikma, Carthage, 1993, p. 55.
- 2- Abdessalam Mseddi, « Chîrona al'arabî al'mouâssir wa azaman al'mouthâd », in *Foussoul*, N° 68, Hiver/printemps, 2006, p. 311.
- 3- Ibn Kahloun considère que *la poésie est naturelle dans toutes les langues (Muqaddima, Dâr al'jil, Beyrouth, pp. 644-645)*. L'auteur raconte qu'il « *demanda une fois à Cheikh Cherif Abou Al-Kassem, juge de Grenade, qui était grand poète, pourquoi les Arabes musulmans étaient meilleurs dans le domaine de l'éloquence que les Jâhilites. Il admit le fait tant il était perspicace, se tut longtemps puis dit : Mon Dieu je ne sais pas. Je lui dis : je te propose mon opinion à ce sujet et je lui présentai ce que j'avais écrit là-dessus. Il se tut, admiratif, puis me dit : vois-tu, juriste, cette parole devrait être écrite en lettres d'or. Après cela, je vis qu'il privilégiait ma présence, écoutait ce que je disais pendant les cours et reconnaissait mon intelligence scientifique* », pp. 642-643. Quel est donc le contenu de ce que Ibn Kahloun avait écrit et qui mériterait d'être écrit en lettres d'or ? C'est un propos qui précède immédiatement ce récit dans lequel l'auteur a donné un rôle précis à l'éloquence dans la transformation du goût poétique, de manière à le rendre adéquat à ce que nous appelons aujourd'hui « la langue descriptive » : « *Ici, vous voyez cet autre secret à savoir la cause du fait que les Musulmans étaient meilleurs en éloquence que les Jâhilites, en prose comme en poésie. En effet, la poésie de Hassan Ibn Thabit Omar ibn Abi Rabia, Al-Houtayâ, Jarîr, Al-Farzdaq, Nousseayb, Ghaylan Thi Rima, Al-Ahwass, Bachar, ainsi que les auteurs du temps des Omeyyades et du milieu de l'époque abbasside, en particulier dans leurs discours, leurs correspondances, leurs dialogues avec les rois, tous étaient plus éloquents que al-Nâbigha, Antara, Ibn Kulthum, Zouhair, Alkam Ibn Abda, Tarafa... Ils étaient supérieurs également par rapport aux Jâhilites pour ce qui était de la prose et des dialogues. Le caractère sain et le bon goût témoignent aussi pour le critique, lui-même connaisseur en éloquence. La cause de cette supériorité est que les Arabes musulmans ont su le Coran et le hadîth dont le caractère miraculeux est inimitable. Ils ont intériorisé cette qualité, se sont habitués à ce style élevé et leurs caractères en ont été polis, leurs talents en éloquence en ont été raffinés par rapport à leurs prédécesseurs qui n'ont pas eu cette chance, ni cette éducation.* » P. 642.
- 4- Abdallah Ghdami, « Jamâliat al'kathib », in *Foussoul*, N° 68, hiver/printemps 2006, p. 183. Mseddi a été pertinent en précisant la manière selon laquelle la poésie s'est conformée à l'exigence existentielle d'après le critère de la sincérité artistique. Il dit à ce propos :
On sait communément que la signification linguistique repose sur trois éléments qui sont autant de références actives à tout instant de communication entre deux interlocuteurs. Le premier point, c'est la dénotation. Chaque être humain ne peut acquérir une langue naturelle et ne peut l'utiliser spontanément sans un fond lexical où chaque mot a un sens précis qui est l'abstraction extrême émanant des choses sensibles et des expériences essentielles. Le deuxième élément, c'est le contexte qui est la situation complexe liée au concept d'ordre. Nous autres, Arabes, nous représentons cela grâce aux outils qui nous ont été fournis par les pionniers de la pensée rhétorique, à l'âge d'or de notre civilisation. Le mot dont le noyau est

le sens lexical ne peut signifier que par rapport à ce qui le précède et ce qui le suit dans une structure complexe.

*Par conséquent, tous les sens virtuels de ce mot se retirent au profit d'un seul sens probable et admissible. Le troisième élément, c'est la situation réelle de communication, puisque, comme on le dit, à toute situation convient une énonciation particulière. Quand on parle donc de « dalalat al hâl » (signification d'une situation donnée), il s'agit de trois sphères complémentaires qui permettent au sens d'advenir : sphère de la signification lexicale, sphère de la signification contextuelle et sphère de la signification communicationnelle (pp. 305-306). On ne s'étonne pas qu'il critique ceux qui accusent la poésie contemporaine d'être obscure et affirme que ce qu'il faut d'abord analyser avant l'obscurité de la poésie moderne, c'est l'ambiguïté du concept d'obscurité lui-même. (P. 310) (Voir Abdessalam Mseddi, *Chirona al'arabî...op.cit.*)*

- 5- Il n'est pas étonnant que Claude Lévi-Strauss lie la tendance instinctive et le fait d'admettre l'idée de l'objet transcendant, quand il dit : *On peut parler d'un art primitif de deux manières : soit dans le sens d'un déficit procédural et technique qui empêche l'artiste d'atteindre son objectif (imitation du modèle), et qui arrive juste à renvoyer à ce modèle. Cela peut être, entre autres, l'état de l'art que nous appelons « naïf ». Soit dans le sens que le modèle présent dans la conscience de l'artiste est un modèle extraordinaire qui dépasse les moyens de représentation sensibles, à cause d'un déficit personnel. Ici, l'artiste est tout à fait démuné. L'art des peuples sans écriture en témoigne de manières différentes. (Claude Lévi-Strauss, *Annadhar, assamâ, al'kirââ (Regarder, écouter, lire,)* trad. vers l'arabe, Khalil Ahmed Khalil, Dar Taliâ, Beyrouth, 1994, p. 112.*
- 6- Chokri Mabkhout attire l'attention sur le fait que *la réception de la poésie orale conçoit des systèmes sémiotiques autres que la langue pour exprimer son attitude appréciative ou dépréciative face au texte. Par exemple, le Prophète étale son manteau sur Kâb Ibn Zouhayr après avoir écouté sa « lamiâ » (poème rimant en « l ») : « Bânât Souâdou » (Souâd a disparu...), ou l'exemple d'Ibn Al-Walid tapant des pieds pour exprimer sa gaieté, après avoir entendu un vers Imrou'l Qays. Ces deux exemples prouvent qu'il y a une catégorie de récepteur qui, ne disposant pas de moyen rationnel pour apprécier la poésie, fait appel au geste qui tient lieu de l'expression d'un impact positif du texte entendu. (Chokri Mankhout, *Jamaliat al'fann...op. cit., p. 65.*)*
- 7- Fouad Mari, *Al'wâyou al'jamâli inda al'arab kabla al'islâm*, Al'abjadiâ li anachr, 1989, p.96.
- 8- Habib Bida, *Fi kitabat wa zakhrafat al'makhtout al'corâni, min al karn attassî ila al'karn athâni achar massihi, men khilâl bahth achkâl khoutout wa zakhârif, namâthij min al'makhtoutât al'korânia*, Bibliothèque Nationale de Tunis, Diplôme de Recherche approfondie, Abdelwahab Bouhdiba, Tunis, 1980, p. 191.
- 9- Avicenne, *Al'khatâba* (Al'makâla athalitha, al'fassl assâdiss), texte établi par Mohamed Salim Salem, édité par Wizârat al'maârif al'oumoumia, al'maktabâ al'amiriâ, Le Caire, 1954, p.170
- 10- Ibid, pp. 200-201.

- 11- Averroès, *Talkhîss kitâb al'ibarâ*, texte établi par Mahmoud Kassem, Al'haîâ al'missria al'amma li al'kitâb, 1986,p.22.
- 12- Abou Nassr al'Fârâbî: *Al'ibârâ*, op.cit., p. 22.
- 13- Ibid, p.30.
- 14- Averroès, *Talkhis kitab Al'ibârâ*, op. cit. p.58.
- 15- Shakir Hassan Al-Saïd, *Al-bahth fi jawharat athafâni*, Charjah, Dâirat athakâfa wa al'ilèm, Al'markaz al'ârabî li al'founoun, 2003, p. 67.
- 16- Badr Eddine Abou Ghazi, *Rouâd al'fann attachklîf*, Dâirat athakâfa wa al'ilèm, Charjah, Markaz Charjah li al'ibdâ al'fîkrî, -S.D- pp.13-14. Il ajoute: *L'artiste égyptien n'a jamais imité la vie humaine, transposé les miettes et les traits éphémères, mais il traduisait cette vie dans l'univers de la sculpture après une étape d'abstraction et d'explication profonde, pour extraire les potentialités extrêmes et l'expression éloquente de la masse. Il en a été ainsi dans ses statues humaines, autant que dans ses statues d'animaux et d'oiseaux. L'aigle, le héron, le chat et le chien (musée du Louvre), le singe (musée du Caire), l'hippopotame (British museum) dévoilent, tous, la capacité de l'artiste d'abstraire les êtres et de les transposer dans une autre vie propre à la sculpture. P. 15.*
- 18- Chawkat Rabi, *Al'fann attachklîf al'mouâssir fi al'watan al'ârabî, (1885-1985)*, pp. 115-116.
- 19- Afif Bahnassi, « Al'imârâ, al'hoyâ wa al'moustakbal », Biennale internationale des arts de Charjah, 6è session, 2002, Pub. de Dâyrat athakâfa wa al'ilèm, Charjah, 2003, p. 25-26.
- 20- Cité par Habib Bida, *Kitâbât wa zakhrafat al'makhtout al'korâni min al'karn 9 ilâ al'karn 12 massihi, min khilâl bahth achkâl khoutout wa zakhârif, namâthij min al'makhtoutât al'korâniâ*, Bibliothèque Nationale de Tunis, op.cit, p.198.
- 21- Ibid, p. 194.
- 22- Ibid, p. 229.
- 23- Sherbel Dagher, *Al'fann wa achark, al'milkîa wa al'manaâ fi atadawel, -2- Al'fann al'islâmi*, Al'markaz athakâfi al'arabi, Casablanca, Maroc, Beyrouth, Liban, 2004, p. 217.
- 24- Sherbel Dagher, *Al'fann wa achark...1- Annâdir wa al'arik*, op. cit., p. 7. Dans une de ses notes, il précise : *J'utilise l'appellation "art islamique" sans lui trouver une origine dans les études arabes et islamiques. C'est dans les études françaises (et européennes), et depuis les premières décennies du 20^e siècle qu'on lui trouve une origine. D'autres appellations l'ont précédée sans différences de sens notables. Pour cela, j'emploie « l'art islamique » et les autres expressions indifféremment, juste parce qu'elles sont en usage. C'est le même cas des termes comme « Orient », « Arabe » et d'autres. Je devais mettre tous ces mots entre guillemets pour rappeler leur statut expliqué ici. Mais je me le suis interdit pour épargner au texte une surcharge éditoriale et pour en faciliter la lecture. Quand j'ai utilisé l'une d'elles pour la première fois, j'ai précisé sa nouveauté et son sens précis. (Idem)*
- 25- Idem., p.p. 15-16.

26- Idem, p. 17.

27- Avicenne a décrit l'évolution de la poésie chez les Grecs ainsi : *Ce que les Grecs entendaient par poésie, c'était, dans la plupart des cas, l'imitation des faits et des états, sans plus. Quant aux animaux, ils ne s'y intéressaient pas comme le faisaient les Arabes. Ces derniers disaient des poèmes de deux manières : l'une pour produire un effet, comme de faire une action ou d'avoir une réaction, l'autre pour l'expression de l'étonnement, exclusivement. On recourait à la comparaison pour toute chose, afin de s'étonner en fonction de chacune. Quant aux Grecs, ils entendaient inciter à l'action par la parole, ou à en dissuader. Parfois, la parole était utilisée dans un but oratoire, d'autres fois dans un but poétique. Aussi l'imitation poétique était-elle restreinte aux actions et aux états, aux individus qui font de telles actions et ont de tels états.* (Avicenne, *Kitâb Achîir*, texte établi et introduit par Abderrahman Badaoui, Addâr al'missriâ li attâlîf wa attarjamâ, Le Caire, 1966, p. 34.

28- Chokri Mabkhout, *Jamâliat al'fann...* op.cit, p. 41.

29- Paul Klee, *Nadhariat attachkil*, Trad. et introd. de Adel Soui, Dar Mirit, Le Caire, 2003, p. 165.

30- Sherbel Dagher, *Al'houroufiâ al'arabiâ, fann wa houyâ*, Charikat al'matbouât li attawzî, wa annachr, Beyrouyh, Liban, 1990, p.57.

31- Taj Serr Eddine dialoguant avec Mohamed Ridha Bilal, in *Hourouf arabiâ*, N° 16, 5è année, juillet, 2005, p.18.

32- Ridha Salah écrit : *L'artiste arabe est plus abstrait que son confrère européen, car sa conception de l'abstraction est inhérente à sa nature et à celle de sa civilisation.* Ce propos profond du critique mondial Herbert Rude sur le concept de l'abstraction dans l'art islamique, il l'a inséré dans l'introduction du catalogue de la première exposition des artistes arabes, à Londres, en 1961. L'association des artistes arabes a été fondée à ce moment-là par les étudiants d'art de l'époque : Salah Ridha (sculpture, Égypte), Issaam Roumi (peinture, Irak), Noha Radi (céramique, Irak), Mohamed Abdallah (peinture, Soudan). Son président était Herbert Rude (Salah Ridha, *Malâmeh wa kadhâya fi al'fann atachkilî al'mouâssir*, Al'hayâ al'missriâ al'âmma li al'kitab, série : al'kirâa li al'jamîi / Maktabat al'oussrâ, 2005, p. 98.

L'œil, l'esprit et l'identité

Dr. Mustapha Aïssa

I

Il y a une relation entre l'œil et l'esprit, d'après leur emplacement dans le corps humain, et de telle manière que ce dernier soit conscient de lui-même. À cette relation préside un mystérieux système d'échanges focalisés sur ce corps, menant ses rapports avec le visible et l'invisible, et dont émane ce que Merleau-Ponty a appelé l'aptitude à la vision, faisant de l'être le siège de cette aptitude par rapport à la vie quotidienne. Cela signifie que les contacts entre le corps et l'objet, le regardant et la chose regardée, l'œil et ce qu'il voit, la main et la main touchée sont des actes déterminants de la vie.

Aussi l'œil habite-t-il le visible comme l'homme habite une maison. Valéry pensait que le peintre prépare son propre corps à la peinture, mais la pensée de Merleau-Ponty est encore plus claire et plus utile à ce sujet. Il croit qu'en prêtant son corps au monde, le peintre transforme celui-ci en une toile, mettant son aptitude à la disposition des choses. Cela implique qu'il est susceptible de traduire son aptitude particulière de voir en une deuxième aptitude, celle de voir à travers le tableau, et d'orienter son corps transformé en un monde visible. En un mot, il fait de son aptitude à la vision un tableau.⁽¹⁾

D'un autre côté, Jacques Fontanier et Merleau-Ponty s'accordent sur la vision du corps et la place qu'y occupe l'œil. Selon le premier, l'œil se substitue à un corps imaginaire qui arpente le monde visible, embrasse les formes et explore l'intimité de la matière.⁽²⁾ C'est comme si l'œil voyait à la fois le monde et ce qui lui fait défaut pour devenir une toile, mais voit également ce qui manque à cette toile pour s'accomplir lui-même. Dès que cela se réalise, l'œil trouve le tableau qui comble toutes les lacunes et regarde les toiles des autres comme la satisfaction d'autres manques. En effet, l'œil voit ce qui est absent et y remédie, car le peintre accède à la pluralité de l'univers au moyen de la pluralité même de son corps. Il est capable d'apporter des compléments, étant donné qu'il considère comme obligatoire de rendre sur la toile ce qui se dérobe à notre regard ordinaire. Le peintre est ainsi le seul apte à peindre l'invisible, comme le pense également le deuxième critique évoqué plus haut. Dans ce sens, cette aptitude à la vision laisse

entendre la possibilité, pour le peintre, de traiter ce qui varie dans l'image visuelle et mentale, même s'il faut prendre en compte le rôle du destinataire dans cette aptitude.⁽³⁾

Par conséquent, les deux points de vue évoqués ici convergent en ce qui fait de l'œil un foyer central, qui suit la forme variable de l'image du monde, à travers une perception physique, ou plutôt une réception physique. Ensuite, l'œil procède à un échange dialectique avec le cerveau, ce qui est en réalité valable pour tout ce qui touche à l'être en général. Si le peintre se distingue dans ce cadre-là, c'est une preuve de sa sensibilité particulière. Même s'il n'est pas le plus raisonnable par sa manière d'agir, il demeure le plus apte à transformer le visible et l'imaginaire en une œuvre d'art où il met toute son énergie et toute sa créativité.

L'œil du peintre est donc, volontairement ou involontairement, un dispositif d'observation et de réception des choses visibles. Les choix qu'il fait parmi ces choses sont coordonnés à une certaine conscience radieuse qui ne cesse de préciser et d'encoder ses orientations. De fait, la sensibilité de l'œil et la lumière de la conscience sont indissociables pour le plasticien. Elles confirment la dimension esthétique spécifique de l'acte artistique et du goût. Ainsi, il y a une concomitance entre la forme et la valeur, ce qui les maintient constamment ouvertes sur les parcours historiques successifs ou contemporains les uns des autres, autant que sur des tendances artistiques diverses, et évidemment sur des principes critiques propres à chaque époque.

Nous déduisons ainsi que ce qui distingue l'œil de l'artiste, c'est qu'il s'exerce constamment à acquérir un style particulier, ou une vision particulière, pour regarder l'univers. Buffon avait dit : *le style, c'est l'homme même* ⁽⁴⁾. C'est précisément cela qui souligne le rôle de l'œil pour l'artiste. Ce n'est pas un rôle prisonnier de la physiologie et du rendement visuel de l'organe, mais il les dépasse de loin pour signifier cette sensibilité capable de capter tout ce qui est saisissant dans le champ optique. Donc, ce rôle est lié aux horizons de la perception esthétique et de son évolution chez l'artiste. En extrapolant quelque peu, on pourrait croire qu'une sorte de rationalité et de conscience permet à l'œil sensible de s'adapter à l'environnement visible et d'y adapter sa méthode. Rien d'étonnant alors à dire que la connaissance est en partie un effet déterminé par le regard, la traduction de l'alphabet du visible, l'analyse de ses détails et sa transformation en significations, signes et symboles.

Sherbel Dagher s'interroge sur le sens de la vision et répond en affirmant que cela ne signifie pas uniquement voir, mais aussi réfléchir à l'état de ce qui est vu. Si Merleau-Ponty et Jacques Fontanier s'accordent sur la question du corps en tant que totalité, ils ont distingué l'œil. Celui-ci examine le « regardant » et le « regardé » dans un échange intime entre l'artiste et le destinataire, au moment de l'instant créateur, commençant par la perception sensible et se terminant par la transposition de la vision dans une œuvre qui dévoile l'interaction de l'intérieur et de l'extérieur.

Selon Sherbel Dagher, la philosophie islamique n'a pas traité la toile et l'art en général comme un effet optique, mais elle a traité le regard ; elle n'a pas non plus examiné l'espace plastique, mais a analysé le concept du *lieu* et de l'emplacement des choses. Les concepts tels que le *regard* et le *lieu* interviennent au cœur même de l'acte artistique, au point que ses signes et ses sens cognitifs et philosophiques sont maintenant d'une utilité certaine pour comprendre la création artistique arabo-islamique, en tant que vision organisatrice du lieu.

De façon générale, on peut dire que la philosophie avait pour sujet central la lecture de la condition humaine dans son historicité. La pensée philosophique s'est certes diversifiée entre l'Antiquité et l'ère de la postmodernité et de la mondialisation, au seuil du troisième millénaire, mais elle n'a pas proposé de solution décisive pour cette condition. Cette pensée n'a pas cessé d'inaugurer de nouvelles lectures authentiques appliquées à des questions anciennes et toujours actuelles. Autrement dit, c'est une pensée ancienne et nouvelle à la fois, différente en apparence mais qui, au fond, reste la même.

Cela s'explique par le fait que le nouveau propose ce qui est différent et paradoxal, sur le plan des explications et des interprétations, se situant généralement dans l'ordre logique de l'actuel et du contemporain. Cela implique aussi un discours polémique passionnant autour du sujet éternel qu'est l'existence humaine et des solutions formulées dans le temps et dans l'espace. Retenons simplement que cette pensée philosophique convient de la sensibilité instinctive et esthétique de l'homme, de l'indispensable différence évidente et logique des points de vue, à propos des produits artistiques.

Dans ce même cadre, la philosophie a considéré la conscience, la raison et la liberté comme des données évidentes et nécessaires pour la complétude de la relation de l'homme avec son environnement. Elle a donc pris des chemins multiples et divers pour interroger ses possibilités d'adaptation avec les choses, ou plutôt avec les transformations du réel. L'acte artistique intervient ici comme l'une des méthodes d'adaptation authentique. Si la nature physiologique de l'homme est statique, sa raison, par contre, a changé par le fait des nouveautés et des contextes divers de la civilisation, depuis l'aube des temps jusqu'à présent.

L'évocation de ces dimensions se justifie par notre conception de la posture propre au créateur et de notre perception de son œuvre en tant que structure dans laquelle forme, contenu et contexte esthétique se complètent. C'est ainsi que l'artiste propose une image accomplie de leurs actions, d'abord comme une valeur en soi, ensuite comme une image de l'essence de l'existence de l'homme et de sa propre vision intellectuelle et artistique.

Cette dernière nous semble avoir longtemps été beaucoup moins une simple image plane que l'une des composantes d'une « multidimensionnalité », à la fois hétérogène et homogène. De là, l'ampleur de l'homogénéité de l'œuvre peut témoigner du plaisir que l'artiste éprouve dans le paradoxe. En revanche, l'ampleur de son hétérogénéité peut

rendre compte des trous qui existent entre les dimensions multiples.

Sur un autre plan, une grande culture spécialisée jouera un rôle essentiel qui ajoutera une plus-value au talent inné, lequel a fait l'objet d'importantes études des sciences humaines, outre que l'artiste possède un œil sensible et une structure mentale organisée, nette, dynamique et assoiffée d'horizons assez vastes pour un imaginaire incandescent.

II

Pour ce qui est du choix de notre objet d'étude, il faut peut-être remarquer que, pour nous, le physiologique et le psychologique détiennent entre eux des rapports très étroits. La structure psychologique détermine, jusqu'à un certain degré, les particularités individuelles qui sont à la base des différences de vision, de perception, de compréhension, d'action et de réaction. Il y a ici deux questions dont l'intérêt réside foncièrement dans la structure sociale arabo-islamique, très vaste et perméable à des possibilités de spécifications géographiques, historiques, culturelles, sociales et toutes sortes d'éléments probablement déterminants dans la nature des sociétés. Est-il possible de fonder un art spécifique sur une appartenance géographique ou religieuse ou politique ? Y a-t-il plutôt d'autres aspects déterminants qui contribuent à l'élaboration d'une telle structure esthétique ?

De toute évidence, aucun des éléments cités précédemment n'est susceptible de fonder un art spécifique et isolé, car son influence sur l'œuvre serait très faible. A l'opposé, la réunion et l'interaction de tous ces facteurs rendent l'idée concevable, bien que l'un d'eux puisse prédominer. Nous allons le vérifier à partir de certains des arts anciens, où une présence exclusive de l'un de ces éléments met en évidence une esthétique coupée d'un contexte peu développé et peu cohérent, conformément au principe de l'influence exercée ou subie. L'exemple de l'art égyptien ancien ou celui du Levant illustrera peut-être cette spécificité de la vision esthétique où la structure artistique se trouve déterminée par l'ascendance de la religion et de la politique. Cette structure ne sera cependant pas une vision aux éléments désarticulés, dès que nous y explorons le génie du lieu, auquel adhère Jamal Hamdan. C'est une thèse qui s'appuie fondamentalement sur la position géographique de l'Égypte, et selon laquelle la transformation de l'art égyptien est conditionnée par la prédominance pérenne d'un seul élément, ce qui en a fait un art empreint de l'influence gréco-romaine, à des époques tardives.

Dans cette perspective, Étienne Souriau ⁽⁷⁾ doute de l'hypothèse d'une transformation radicale et profonde de la sensibilité esthétique, car c'est une hypothèse impossible dans la réalité. Il faut plutôt croire à la variation des exigences, en fonction des circonstances. D'un autre côté, le besoin esthétique des individus réside dans la motivation ou la fascination qui nous poussent parfois à visiter le Louvre ou le Musée d'Art Moderne, ou encore à acheter un disque, un recueil de poésie et ainsi de suite. En fait, l'esthétique se

définit à travers son histoire ancienne et moderne, étant conditionnée par un milieu précis, un temps et un contexte général. Cela signifie qu'un besoin esthétique indispensable incite constamment l'homme à agir, à s'exprimer et, en même temps, à développer et à renouveler l'art et les choses.

Le besoin esthétique associe donc les motivations individuelles et les motivations collectives, mais ne s'accomplit que dans le cadre d'un sentiment collectif. Nous en déduisons que l'esthétique demeure étroitement liée, d'abord, à la dimension individuelle, dans laquelle la culture joue un rôle important dans l'orientation vers des centres d'intérêt plutôt que vers d'autres, et dans l'actualisation de l'imaginaire personnel. Par conséquent, si nous n'admettons pas, par hypothèse, la transformation radicale de notre sensibilité esthétique, c'est par l'accumulation de celle-ci, ou plutôt par sa stabilité que l'on pourra constater la transformation positive de l'esthétique dans l'éclosion de tendances personnelles, suffisamment intenses pour engendrer un courant artistique collectif.

À ce dernier cas de figure appartiennent de très nombreux styles artistiques qui se sont succédé dans l'histoire de l'art, particulièrement durant l'ère chrétienne. Les styles ont pris naissance chez des individus qui ne se sont pas coupés de l'esprit de leur époque. Ils en ont donc, d'une certaine manière, enregistré les échos, sans renoncer à leur adhésion au rythme général. Le rayonnement de leurs recherches et de leurs expériences a fait d'eux des pionniers et des artistes de premier ordre.

C'est comme si la binarité art/raison jouait son rôle important dès qu'elle entre en action, à partir d'expériences individuelles qui se distinguent par les qualités du dévoilement, de la déduction et de l'action. Il nous serait loisible d'illustrer ce propos par les expériences d'artistes célèbres de la stature de Léonard de Vinci, Picasso et Marcel Duchamp, qui étaient de grands pionniers, à leurs époques respectives.

Cet argument demande probablement plus de prudence pour lire, entre les lignes du chercheur, la vérité de ce sentiment esthétique, spécifique du monde arabe, longtemps en proie à la dispersion et à la disparité des chemins pris. Tout en ayant une esthétique spécifique, depuis des siècles, et suite à une longue décadence, le monde arabe n'a pas cessé de chercher ce qu'il a perdu de son identité et de sa richesse artistique. Reposons ici cette question soulevée par l'un des critiques arabes : « Avons-nous besoin, ici et maintenant, d'élaborer une esthétique arabe ? » Ajoutons, quant à nous : « Pourquoi précisément une esthétique arabe ? » En d'autres termes, ne pouvons-nous pas pratiquer une autre esthétique qui n'appartienne ni à notre espace, ni à notre culture, ni à notre mémoire historique ? Ces éléments-là seront-ils ces balises, ces facteurs influents qui poussent vers une esthétique spécifique ?

Ces questions signifient, jusqu'à un certain degré, qu'il y a effectivement des facteurs et des modifications assez efficaces pour que nous puissions élaborer une esthétique pure et spécifiquement arabe. Peut-être serions-nous alors fondés à poser la question de

l'essence de cette esthétique, de ses objectifs, de son coefficient de pureté et de son degré d'appartenance à notre culture. Si l'art arabe actuel est déjà depuis plus de cinq décennies fortement lié à l'art occidental, trouvera-t-il dans la calligraphie un champ suffisamment vaste pour développer notre spécificité dans le domaine de l'art et ailleurs ? En outre, il faut nous demander s'il est réaliste de croire à la possibilité d'une esthétique pure, de cette pureté qui serait propre à une langue, à une culture, à une race ou à une religion ?

On ne peut, dans ce cas, ignorer toute l'histoire profonde d'une civilisation qui ne s'étale pas dans tous les pays arabes avec la même ampleur. De plus, certains de ces pays ont une histoire qui remonte à des époques et à des civilisations différentes, très anciennes par rapport à l'ère islamique. L'Égypte, par exemple, a été pharaonique, puis chrétienne ; l'Irak a été sumérien puis assyrien ; le Levant a été cananéen ; le Soudan a connu une époque à la fois africaine et pharaonique. Les liens du monde arabe avec ces civilisations anciennes ne sont pas morts, ils sont encore bien vivaces plutôt, à travers ce qu'elles nous ont légué comme héritage, croyances et langues ancrées en nous et remontant parfois à la surface, pour occuper un laps de temps de notre présent.

À ce stade, nous devons nous intéresser à la langue orale et écrite en tant que discours et moyen de communication, à l'usage des sujets appartenant à une même société. Elle est constituée de signes, de symboles, de significations et de connotations non pas absolus, mais délimitant l'essence des choses visibles, bien que son alphabet gravite dans les champs déictique, métonymique, métaphorique et figuratif, qui n'admettent pas l'ambiguïté comme peut le souffrir l'interprétation plurielle du sens. On comprend ainsi que toute langue maternelle porte dans ses plis, jusqu'à un certain point, des traits qui la distinguent et la particularisent.

D'un autre côté, l'histoire des civilisations ne manque pas de tentatives de trouver des liens entre les diverses activités artistiques, littéraires et visibles. Cela remonte à la civilisation pharaonique, dont l'alphabet hiéroglyphique est un modèle de mélange de mots-clefs et d'images. Ce même mélange se retrouve, aujourd'hui, dans les idéogrammes chinois qui ont envoûté le poète et critique Ezra Pound. En effet, les arts hiéroglyphiques mettent en relief l'équivalence entre le naturel, le culturel, le visible et l'écrit. Reconnaître les similitudes entre le visible et l'écrit revient à essayer de percevoir ce qui se dérobe à la raison, et cela n'impose pas au contexte une lecture modélisée, mais aide le lecteur à réinventer un système de signes riches.

Pour être encore plus précis, il nous faut postuler l'importance extrême de la réunion de l'œil et de l'esprit, surtout si nous partons des progrès de la pensée de la calligraphie arabe, depuis le milieu du siècle dernier jusqu'à l'expérience actuelle. Y a-t-il vraiment une pensée spécifique qu'elle a adoptée dès sa genèse ? Y a-t-il une valeur esthétique particulière qu'elle a mise en œuvre en tant qu'acte artistique, style, tendance ou phénomène qui a imposé une vision dans le domaine de l'art, pendant une certaine

durée ? Ses effets ont-ils progressivement disparu à cause de multiples considérations ou à cause d'influences opposées à sa vision ?

La calligraphie arabe se situe à mi-chemin entre le style, la tendance et le phénomène. Dans le premier cas de figure, elle fonde son existence en tant qu'acte conscient du contexte historique, de par sa genèse, son époque et son projet. On en déduit que cette esthétique inspirée de la lettre et de l'écriture arabes devait naître dans un nouveau cadre temporel. Néanmoins, sa qualité de phénomène la situe en dehors de l'histoire et la soumet à la logique de l'éphémère, évanescent et sans influence, si nous l'envisageons comme une forme artistique qui relève de l'art moderne, modèle de l'œil inquiet, de la mentalité complexe et perturbée à la fois.

La binarité qui nous intéresse, c'est-à-dire l'œil et l'esprit, se limite d'abord à la relation de la forme esthétique avec la langue écrite et orale. Celle-ci est considérée comme un support encadrant des interactions inévitablement survenues entre la forme visible et son sens, ou ses signes, conformément à une règle importante qui voit dans la langue un moule où se reflète la culture, et un instrument de pensée qui arrête une image du monde et de ses lois. ⁽¹⁰⁾ Peut-être y aurait-il ici une prise de position au profit de la langue, sans pour autant rompre avec l'esprit de la forme artistique et son esthétique actuelle.

Dans son livre intitulé : *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty confirme plusieurs possibilités pour la relation entre ces deux facultés. Notre choix de cette binarité comme objet de réflexion vise évidemment moins à plagier un grand philosophe qu'à étudier, sous cet angle artistique, la portée de l'expérience calligraphique arabe et vérifier la spécificité de sa vision où la lettre est un levier censé réaliser une telle finalité.

Cette expérience arabe a dû se séparer des expériences des autres et ne pas les imiter. Certains de ses partisans, créateurs et théoriciens, ont choisi cette position, tandis que d'autres, tout en se réclamant de ce mouvement, l'ont considérée comme un prolongement de l'expérience occidentale.

Ainsi, selon Kamal Balata, la calligraphie a été le meilleur moyen de dialoguer avec l'autre, l'Occidental en l'occurrence, ou d'imiter son art. Notre choix de la binarité œil/esprit vise donc à confirmer deux orientations. La première met en évidence la conscience aiguë du calligraphe arabe, cherchant à revivifier sa propre mémoire et à puiser dans son patrimoine esthétique, tandis que l'autre tente de dénigrer cette option.

La contradiction réside ainsi dans le fait que l'artiste arabe a l'audace de mettre en œuvre son art, à la faveur de son œil et de son esprit, se focalisant sur la lettre comme une somme de son héritage culturel, historique, social et esthétique, mais s'il prétend se renouveler, la même structure et le même esprit le représentent auprès de l'autre sans changement notable. Ici apparaît vraisemblablement la problématique propre de la toile calligraphique arabe et de ses formes commercialisées sous diverses tendances.

Selon le système des signes dont Marie Thérèse a fait l'éloge, l'oeil et l'esprit contribuent conjointement à renforcer la connaissance humaine. Depuis la nuit des temps, celle-ci a été réalisée grâce à la gravure sur pierre, ou sur des os d'animaux morts, ou sur des papyrus, ... et, aujourd'hui, par d'autres moyens qui apportent du nouveau et célèbrent les inventions. En somme, le parcours de cette évolution associe constamment la vision, la conscience, la langue et l'art.

C'est une structure culturelle élémentaire qui joint la connaissance du visible et l'écriture. Les langues anciennes telles que les hiéroglyphes pharaoniques possédaient en elles ce qui distinguait les formes et les contenus. De même, la langue latine a rendu possible diverses déclinaisons et significations distribuées entre le français, l'anglais, l'espagnol, le portugais, l'allemand et l'italien, partageant les mêmes formes des lettres. La langue arabe, elle, issue de divers dialectes, est devenue la langue unifiée de l'Islam.

Donc, le problème est-il celui de la lettre elle-même ou celui de sa signification ? Il est sans doute dans le sens et la connotation qui désignent un objet précis ou un être aux traits particuliers, ce qui a produit inmanquablement des différences dans la prononciation. Une telle définition permettra une représentation facile à concevoir et à appréhender, au moment où nous procédons à la séparation de l'œil et de l'esprit, abstraction faite de leur complémentarité imposée par la nature de l'homme et sa conscience des similitudes et des dissimilitudes entre les choses visibles.

Le même problème se pose pour ce qui est de la langue arabe, dans la distinction entre les lignes courbes qui se ressemblent et les lignes droites de la lettre, ou entre les positions supérieure et inférieure des points, et entre les différentes formes de l'ensemble des signes alphabétiques. Il se pose enfin pour la polysémie des mots en rapport avec l'éloquence et l'interprétation. La forme visible a ainsi été liée à sa signification, dans l'inconscient, probablement avant même que ce dernier eût la responsabilité de lier la forme et le fond pour la faculté intellectuelle de l'homme.

Nous serions également intéressés par l'essence de cette signification par rapport à la question de l'identité. Nous préciserons donc l'objet de notre propos, à savoir l'étude de deux identités, celle de l'œil et celle de l'esprit, fondée sur la complémentarité et l'harmonie entre elles, aboutissant à l'identité de l'homme (individu et partie d'un tout) et conduisant, enfin, à l'identité de la partie, elle-même, composée de parties.

Cette approche désignera, pour nous, une toute autre orientation. L'identité du moi caractérisé comme individu sera différente de celle de l'autre également individué, ce qui rend fatale la différence entre les deux, dans les mêmes détails et les éléments les plus singuliers. Cela implique également que l'identité de l'esprit (à la fois individuel et commun) puisse se concevoir comme une référence historique couvrant tout ce qui appartient à la civilisation, la connaissance et les menus détails de la quête de l'homme, destinée à donner un sens à son existence en tant qu'être distinct de tous les autres.

La logique elle-même se conçoit, logiquement, comme une opération mentale fondée sur des rapports, des résultats et des créations, comme la philosophie se décline en dérivés perdus dans un labyrinthe invisible, tout en donnant aux choses visibles des dimensions intangibles à l'œil, à la médecine et à la physique.

Par conséquent, l'identité n'est plus que ce qui n'apparaît pas à nos yeux et qui n'est pas incarné. Elle est de l'ordre du symbole et de la métonymie. C'est-à-dire qu'elle dépend de l'éloquence linguistique et de l'interprétation du sens des actions. Elle est ensuite un signifiant et non une référence (au sens linguistique du terme), mais nous l'éprouvons et nous en sommes conscients comme l'habit que nous portons. Nous nous conduisons donc comme des êtres qui, autant que les autres, possédons des comptes identitaires, semblables aux comptes bancaires, de valeurs différentes et inégales.

Il suffit donc d'un peu d'esprit pour se représenter l'identité comme une philosophie groupale, qui n'a pas besoin d'être remise philosophiquement à plat. Pourtant, nous ne cessons de la traiter ainsi, puisqu'elle est indissociable du social, du culturel, de l'artistique, de l'économique, du religieux et du politique, où se pose la question de la destinée des nations, petites et grandes.

Dans un sens moins important, l'identité est aussi ce dont nous nous parons dans nos différends, afin de convenir des décisions et des solutions communes, en fonction des profits et des pertes. Elle a une dimension stratégique et idéologique où s'inscrivent les aspects culturels et artistiques.

En réalité, il ne nous appartient pas de théoriser sur les concepts, car cela dépasse nos compétences, mais la philosophie est ici notre recours et notre instrument pour appréhender l'esthétique dans ses rapports avec les concepts : œil, esprit, identité et langue. Songeons-nous, cependant, à la langue dans toute son ampleur structurale et cognitive, ou est-elle juste cet espace qui rend possible l'explication et l'interprétation d'une espèce de forme comme l'art plastique ?

Finalement, l'art se concevra dans sa particularité comme accueillant des langages de création précis, attachés à leur contenu, à leur vie et à leur forme : poésie, prose, musique, arts plastiques, arts du spectacle. Les catégories qualitatives ne cessent, cependant, de produire entre elles des relations sur la base du sujet commun, du rythme, de l'équilibre, de la structure formelle et d'autres éléments structurels de l'œuvre artistique. Remarquons qu'il y a un adage latin signifiant que la civilisation occidentale cherche à créer un continuum entre les différents arts littéraires et visuels : *ut pictura poesis* (ce qui est pictural est poétique). Et sur un autre plan, il y a des rapprochements entre les différents arts. Cela qui a conduit la peinture et la littérature à partager une même fonction esthétique qui est la description, ce qui les a poussées à privilégier le sens de la vue par rapport à tous les autres sens. ⁽¹¹⁾

C'est peut-être là une vérité d'évidence engendrée par une conviction actuelle. Nous découvrirons probablement aussi que ce privilège accordé à l'œil est dû à la mentalité rationaliste. Ce qui délimiterait les arts particuliers, c'est le langage plastique, lequel utilise des procédés et des outils largement spécifiques, malgré le continuum de surface. Pour cela le langage pictural demeure différent de la poésie d'après notre vision de la technique, de la pratique et de l'esthétique de l'image spécifique, et selon notre conception du langage visuel et du langage non visuel.

Tout cela nous rappelle que la lettre et l'esthétique de l'écriture arabe dénotaient, chez les anciens, cet intérêt donné autant à l'esprit qu'à la beauté particulière du mot. On le décèle dans l'appréhension pluriforme de la lettre qu'incarnent les styles dits « koufi », « diwani », « thouloth » ou d'autres, et ce qu'ils ont inspiré comme variantes et dérivés formels.

III

Il y a alors un moyen qui nous permettra d'examiner les causes qui sont derrière le choix de l'artiste arabe, pour qui la calligraphie est une forme artistique ou stylistique qui n'est pas excessivement transcendantaliste. Cette forme est lisible, sinon dérivée d'une langue orale et écrite, destinée à convoquer son histoire dans l'espace chromatique. L'artiste voyage ainsi dans une large étendue, une terre neuve peu familière aux dénnotations et connotations de la langue, réservée à une signification arrêtée, et qui se cache dans la brume des métaphores, des métonymies et des autres figures de la rhétorique et de l'art littéraire.

Marie Thérèse affirme :

En réalité, le concept des études comparées des arts n'est plus ce qu'il était dans les époques précédentes. Auparavant, l'affirmation d'un dénominateur commun entre les arts visait à mettre l'accent sur leur capacité d'imitation. En revanche, aujourd'hui, on relie les arts sur la base de leur équivalence sémiotique et l'égalité de leur capacité d'imitation du réel, qu'il soit immanent ou transcendant. De même, aucun d'entre eux n'est plus considéré comme plus naturel ou plus artificiel que les autres. ⁽¹²⁾

S'agit-il donc d'une analyse des rapports entre la littérature et l'art ? C'est évident, car les modèles signifiants et disponibles sont nombreux. Le dadaïsme, par exemple, a fait de la lettre et de la forme à la fois les outils d'une poésie absurde, axée sur des répercussions débridées, ce qui ouvrira ultérieurement des horizons identiques au surréalisme, puis tous deux vont fonder l'histoire d'une calligraphie moins préoccupée par le signifiant et le signifié que par le langage formel.

Dans la même perspective, nous pouvons reconnaître en Paul Klee, Picasso et Braque des calligraphes qui n'utilisent pas la lettre comme telle ou pour sa fonction linguistique.

Il y a dans leurs œuvres des liens avec l'esthétique des arts de l'Extrême-Orient dont l'écriture a des fondements qui remontent aux formes symboliques et synthétiques de la nature. Néanmoins, nous ne pouvons affirmer qu'il y a chez les artistes une intentionnalité inspirée par une philosophie particulière. Il faut donc se poser la question de la calligraphie occidentale comme étant un art purement plastique lié au langage de l'art abstrait, et non inspiré par le discours littéraire ou par toute autre forme de discours.

En fin de compte, l'écriture libre de la poésie dadaïste demeure un état absurdiste et indépendant du thématisme et de la vision dont se réclamait la calligraphie pratiquée par Isidore Isou, Filippo, Marentini, Paul Klee et d'autres. Faut-il rappeler la position de Kandinsky révélant sa vision du beau dans son « portrait inversé », qui redonne à l'esprit son dynamisme et à l'imaginaire son incandescence, outre ce qu'il a appelé une « nécessité intérieure » de l'art ? Celle-ci est en réalité plus foncièrement liée à l'émotion que donnent l'acte créatif et ses répercussions qui ramènent la toile à son essence artistique indépendante de l'artiste lui-même.

En conséquence, ce que nous voudrions considérer maintenant, c'est cette distance de motivation, autrement dit cette ligne indistincte entre l'œil et l'esprit. L'expérience occidentale a fait les premiers pas dans l'instrumentalisation du visuel et de l'écrit, selon une vision admettant que l'écriture est une activité plastique qui naît à la surface du texte. Cette écriture est, bien évidemment, un ensemble de motifs picturaux dans lesquels il n'y a pas de différence entre la plume et le pinceau. Les supports ne constituent pas un but en eux-mêmes, mais un matériau autonome à qui l'artiste donne la possibilité de confier sa propre essence à la surface plane de la toile.⁽¹³⁾

Nous avons déjà eu l'occasion de poser la question relative à la finalité de cette nouvelle expérience esthétique initiée par la calligraphie arabe, et proposé d'utiliser l'œil et l'esprit selon des considérations absolument différentes. Nous nous appuyons, dans ce sens, sur la distance et sur l'extraordinaire différence chez l'artiste, entre le désir conscient de représenter des choses visuelles et son désir inconscient d'exprimer ses impressions intérieures. C'est dire que le créateur est doué pour dévorer l'univers avec ses yeux.⁽¹²⁾ En effet, l'œil nous surprend, dans la plupart des cas, par son avidité d'une esthétique formelle contradictoire avec ce qui est fixe et stable.

Même si, logiquement, rien ne dit que seul le facteur géographique détermine la séparation entre le matériel et le spirituel -éléments spécifiques de l'être humain- ou privilégie l'un des deux, certains pensent limiter la spiritualité aux sociétés orientales et le matérialisme à l'Occident. Ainsi l'expérience orientaliste de Kandinsky s'expliquerait par sa sensibilité spiritualiste et par le principe de la « nécessité intérieure » qu'il défend. En même temps, il y avait peut-être chez lui une image vague de la magie de l'Orient et de sa spiritualité qui remonteraient à une histoire ancienne, accompagnées d'interprétations philosophiques, de croyances et de nombreuses religions successives, couronnées par les

religions révélées. L'image de l'unité divine réitérée par les trois religions révélées était davantage renforcée et élevée par l'apothéose de l'Islam.

Il est donc devenu logique que l'art islamique porte l'étendard de sa religion et en exprime une philosophie privilégiant le spirituel par rapport au matériel, dans le rapport aux choses visibles de son environnement. Ce qui aurait motivé la quête spirituelle de Kandinsky serait un sentiment intériorisé et personnel sans lien direct avec des caractéristiques de l'Islam.

Toutefois, il y a de multiples indices prouvant la sensibilité de l'œil et la luminosité de l'esprit, particulièrement quand il s'agit de cueillir les éléments propices au renouvellement spirituel de l'homme. Aussi peut-on prétendre que l'orientalisme artistique apportait une première initiative passionnée inspirée par la littérature orale, romanesque et récurrente, comme dans *Mille et une nuits*. Elle a été suivie d'autres initiatives qui incarnaient cet intérêt pour les nouveautés de l'Orient, allant de la représentation artistique de sa lumière fascinante à l'imitation de ses arabesques et sa calligraphie. Pourtant, l'expérience réelle ne prouve pas que la calligraphie ait été l'un des facteurs de cette fascination chez les artistes orientalistes, ou chez ceux qui ont été influencés par l'écriture chinoise, tel Paul Klee.

On conclura alors que l'objectif de l'artiste abstrait occidental n'est autre que l'abstraction pure qui l'engage à annuler la figuration picturale et à inventer des techniques adéquates aux formes expressives nouvelles. C'est ce qui a :

déplacé l'intérêt de l'art représentatif du monde vers un art autonome. Le sujet a perdu sa place, sinon on l'a considéré selon une autre vision qui l'a transformé, synthétisé et parfois déformé. C'est probablement ce déplacement de l'intérêt esthétique qui a incité certains à réviser l'histoire de l'art tout entier, surtout que l'art abstrait s'est imposé par rapport à l'art figuratif comme un pôle opposé, artistiquement bien reçu, et la signification immanente de la forme est devenue la finalité artistique. ⁽¹⁴⁾

Il y a dans les arts islamiques une abstraction qui ressortit fondamentalement à la foi, et qui nous permet d'étudier l'écriture arabe à sa lumière, pour la reconnaître en tant que forme artistique spécifique et paradoxale, adoptant des principes conceptuels qui organisent les rapports entre les choses et les reformule. Les principes esthétiques de base sont ici ceux qui s'intéressent, non pas à la représentation et à l'imitation du monde visible, mais à l'explication et à l'expression des formes abstraites. Dans ce sens, toute impression d'harmonie et de cohésion dans ce nouvel art est l'expression indirecte de la notion d'unité dans la multiplicité et vice versa, qui gît derrière les choses autant que dans les phénomènes. C'est ce qui prive l'écriture de ses valeurs propres en tant qu'artefact, et en fait une composante de la cohésion globale complexe et déconcertante pour l'œil. Le but final est de parvenir à une spiritualité mystique, sans frontières, signifiant, entre autres, l'unicité de Dieu, latente dans l'infinie multiplicité de l'univers.

Y a-t-il des différences entre l'art abstrait oriental et l'art abstrait occidental ? Cette question nous renvoie peut-être encore à Kandinsky et à son principe de la *nécessité intérieure*. Mais nous ne pouvons prétendre affirmer la ressemblance des deux, à partir d'une source mentale ou spirituelle unique. Nous admettons une différence inscrite dans la structure de la relation entre l'œil et l'esprit. En d'autres termes, disons que les civilisations portent leurs traits distinctifs et l'homme les porte constamment dans son âme et dans son esprit. L'apparition de la tendance de l'art abstrait chez l'artiste occidental demeurera donc quelque chose de particulier. Son esprit et sa spiritualité spécifiques le mettent face à une découverte esthétique qui lui est propre, et en adéquation avec son ambitieuse mentalité expérimentale et scientifique.

Quant à la calligraphie arabe, elle nous paraît surprenante autant que peut l'être la redécouverte de soi. Nous pouvons même la lire comme un plagiat de l'autre, tout au moins son imitation, ce qui la dévalorise, d'une certaine manière. On a ainsi l'impression que la redécouverte de soi dans l'expression artistique arabe semble condamnée à passer par le modèle de l'autre.

La mémoire du calligraphe arabe est certainement comblée par ces choses visibles de son environnement : mosquée, habitat, manuscrits, miniatures, ... tant de vestiges qui confirment historiquement une abondance de richesses. Dans cette situation, la redécouverte de soi par l'artiste puisant dans le modèle abstrait de l'autre paraît impure. Car il coule ainsi son identité et son être dans le moule de l'expérience occidentale, plutôt que dans un moule qui lui est propre.

Nous n'irons pas plus loin, puisque nous croyons à la sincérité de l'artiste en situation de création. L'art calligraphique de l'autre serait ainsi une passerelle ou une fenêtre, pour le calligraphe arabe, afin de redécouvrir le monde dans la contemplation et de nouvelles expériences. Nous pouvons ici revenir à une question de Sherbel Dagher, en rapport avec des questions antérieures qui attendent des réponses. Qu'est-ce qui unit le dévoilement cognitif et l'énonciation chromatique ?

C'est cela la question fondamentale à laquelle répond Al-Saïd dans son expérience plastique. L'examen de cette expérience constitue l'approche naturelle de la calligraphie.
(17)

C'est donc comme si l'essence de cette expérience était suspendue aux frontières de l'étude cognitive avant d'être liée à l'imitation de l'art abstrait de l'autre, c'est-à-dire qu'elle serait la quête d'une esthétique plastique qui n'ambitionnerait rien de la passion et du mysticisme. Peut-on ici arrêter un paramètre de l'expérience calligraphique arabe sur la base de la vision de Shakir Hassan Al-Saïd, qui la définit comme une tendance personnelle au mysticisme, ou ne pas en tenir compte du tout ? Peut-on, par ailleurs, exclure de l'identité esthétique arabe tout ce qui a trait au principe d'intentionnalité chez Al-Saïd ?

Ce dernier avance une explication du lien entre le cognitif et sa pratique calligraphique dans laquelle il s'agit d'une expérience personnelle probablement unique. Il a trouvé dans le mysticisme une motivation pour peindre et, dit-il :

Dévoiler toutes les dimensions de la vérité, adopter une nouvelle vision vraiment humaine qui fasse voir son être comme un phénomène existentiel universel, plus qu'un phénomène simplement humain ⁽¹⁸⁾

Sherbel Dagher propose un modèle assez proche de celui d'Al-Saïd. En effet, l'Irakien Jamil Hammoudi le rappelle ainsi :

L'instant où j'eus l'idée de m'inspirer de la lettre arabe dans mon œuvre fut comme un moment de prières et d'invocations divines pour mon âme terrifiée par le vide laissé par la vie européenne. Ainsi mon attachement aux valeurs spirituelles qui affirment les liens authentiques de mon existence avec ma civilisation et ma culture s'est cristallisé dans la lettre arabe. Elle est la plus noble et la plus sacrée des sources où je puisse étancher ma soif de m'exprimer et de créer, m'accrochant tout entier à l'histoire de mon pays et produisant dans le champ de la création moderne tout ce dont rêve tout artiste contemporain. ⁽¹⁹⁾

S'agit-il donc d'une évolution religieuse personnelle qui nous permettra de croire à l'importance de l'esprit et de l'émotion à la fois ? Probablement ! Mais nous ne nous cantonnerons pas dans les limites de l'expérience mystique d'Al-Saïd ou de celle de Jamil Hammoudi qui, dans sa quête de soi, est tombé dans le piège de la contradiction entre le matérialisme occidental et le spiritualisme oriental. Cela aurait dénaturé de nombreuses expériences de calligraphes arabes pour qui seule l'esthétique a compté. Pour ces derniers, la lettre a été, effectivement, l'élément essentiel d'une vision plastique abstraite, répondant à la tentation d'imiter l'autre, comme l'affirment Kamal Balata et d'autres, même si certains artistes lui ont opposé l'esthétique de la mémoire et du patrimoine visant à concilier traditions et modernité.

Les questions précédentes ne sortent pas du cadre où l'œil agit et l'esprit réfléchit, mesure et codifie. Mais l'action de l'œil et le travail de l'esprit souffrent d'un certain déficit que seule la faculté affective de l'homme peut identifier et traiter, ce qui nous amène au dernier volet de notre étude, qui est : les horizons de l'expérience artistique. L'œil d'Al-Saïd le conduit, en effet, vers un horizon particulier, là où il touche à la fois un fond intellectuel et une possibilité effective de dévoilement. C'est pareil pour Madiha Omar qui a donné libre cours à son imaginaire, dans des formes calligraphiques arabes découvertes par hasard. Enfin, c'est dans ce même ordre d'idées que l'on peut parler d'une cohérence artistique, allant du Levant au Maghreb arabe, construite autour de la nécessité de la lettre arabe comme outil, méthode et expérience visuelle assurant une identité spécifique, revendiquée par certains et rejetée par d'autres.

Il est indéniable que la calligraphie a abouti à des résultats dignes d'intérêt, justifiant une action artistique authentique et d'une relative pureté arabe. On ne peut le nier si l'on pense moins aux styles individuels et collectifs qu'au rythme du travail artistique lui-même, en rapport avec la sincérité de l'artiste et son aptitude à mettre en œuvre sa propre vision, et si l'on met de côté les questions du mysticisme et de la laïcité. Au cœur d'une telle attitude se trouvent les expériences de Shakir Hassan Al-Saïd, du Tunisien Nja Mahdaoui et du Marocain Mohamed Chaba. Certains critiques tiennent cependant à séparer les affluents de la source, à la faveur d'une méthodologie qui ne retient que l'esthétique plastique. En revanche, d'autres critiques lient la foi et la sensibilité religieuse à la nature de l'œuvre produite, ce qui est, de notre point de vue, une vérité philosophique et psychologique que nous avons déjà évoquée dans l'analyse de l'esprit et de la lettre de l'esthétique.

Maintenant une autre question s'impose : à qui donc revient le rôle de pionnier ? Sherbel Dagher l'avait déjà posée en étudiant l'histoire de la calligraphie arabe. Il a découvert qu'il y avait plusieurs pionniers, chacun ayant sa manière. En effet, le début de la calligraphie arabe n'a pas consisté en l'imitation d'un premier bâtisseur arabe par un groupe de disciples et de successeurs. Par exemple, Jamil Hammoudi n'a pas été influencé par Madiha Omar et Ouaki Allah n'a pas imité Shakir Hassan Al-Saïd.

Dagher précise avec moult détails, dans son livre intitulé : *Al'houroufiâ al'arabiâ, fann wa houwyâ* (La calligraphie arabe, art et identité) que le phénomène calligraphique arabe a été récurrent ici et là en même temps. Les Irakiens Jamil Hamoudi et Madiha Omar, les Libanais Saïd Al-Aql, Wajih Nahle et Salwa Radhwi Chokir, et les Soudanais Othman Ouaki-Allah, Ahmed Chibrine et Ibrahim Solhi, ont tous prouvé leur rôle de pionniers, grâce à une œuvre calligraphique particulière. Ensuite, des villes comme Washington, Paris et d'autres, toujours à la pointe des nouveautés, ont accueilli les aventures calligraphiques d'une jeune génération, temporellement presque concomitantes entre elles et par rapport à la naissance de la calligraphie occidentale.

Mais tout en reconnaissant la généralité du phénomène calligraphique et l'absence de pionniers au sens strict du terme, Sherbel Dagher tend à croire que Madiha Omar serait la toute première dans cette expérience, en indiquant la date de 1946. En fait foi le propre témoignage écrit de cette artiste ⁽²¹⁾, notamment le récit de sa consultation du professeur d'art arabo-islamique Richard Hawzen à qui elle avait soumis certaines de ses premières œuvres calligraphiques où elle sondait les possibilités esthétiques de la lettre. Ce qui nous retient, dans l'avis de ce professeur, c'est qu'il avoue ne rien savoir de l'existence d'expériences calligraphiques antérieures à celles de Madiha Omar. Un tel aveu donne moins de poids à sa réponse à l'artiste : *Continuez dans cette direction. C'est votre idée, personne ne vous y a précédée.*⁽²²⁾ Si nous le croyons, Madiha Omar serait donc considérée comme la pionnière de la calligraphie arabe, mais nous doutons que son œil ignorât l'actualité artistique occidentale de l'époque.

À la lumière de ces données historiques, la genèse de la calligraphie arabe remonte à la date précise de 1946 et à l'expérience de Madiha Omar. Cette date et cette parenté sont reprises par plusieurs documents arabes et des renvois peu fiables, ce qui rend la question encore plus confuse. Dans tous les cas, on ne peut méconnaître la parenté occidentale de la calligraphie, telle qu'elle se présente (sens, forme, support). Dans son livre intitulé : *Attayarat al'fannya al'mouâssirâ* (Courants calligraphiques contemporains), Mahmoud Amhaz en confirme l'existence avant celle de l'époque de Madiha Omar. Il y renvoie au manifeste du groupe des calligraphes lors de l'exposition de 1946, à une époque où la fréquence des manifestations calligraphiques a assuré à ce courant une reconnaissance telle que la biennale de Paris, en 1965, lui a enfin consacré une aile indépendante.

La question : « Qui est pionnier ? » n'est pas très importante par rapport à l'œuvre elle-même, à sa valeur esthétique, à la sincérité de l'artiste vis-à-vis de lui-même. Il y a une question qui mérite plus notre attention et qui ne peut en aucun cas être dépréciative pour les artistes arabes. Elle concerne les motivations cachées de ce mouvement et, évidemment, la sensibilité de l'œil et de l'esprit. Tous ces pionniers géographiquement dispersés, intellectuellement différents, mais réunis dans le courant calligraphique, obéissaient-ils plus à l'œil ou à l'esprit ? Sinon, leur unanimité artistique est-elle due à la langue esthétique nouvelle de l'Occident et à son attrait, ou encore au besoin d'un art et d'une identité arabes inspirés soudain par le besoin spécifique de l'autre ?

Venons-en donc à l'évocation des théories de certains calligraphes arabes, qu'il s'agisse d'individus ou de groupes. Nous cherchons ici des réponses sans prétendre les trouver dans le fond même des œuvres, comme le dit Shakir Hassan Al-Saïd :

Pour nous qui puisons notre inspiration dans la lettre arabe, notre position consiste à appréhender l'identité du patrimoine arabe actuel que nous voulons cristalliser dans l'utilisation de sa composante intellectuelle et culturelle la plus importante, c'est-à-dire la lettre. Donc nous jouerons ce rôle qui consiste à poser la pierre angulaire d'une école d'art contemporaine qui s'inspire de la lettre. ⁽²²⁾

Si nous envisageons l'esthétique de la « dimension unique », à travers le regard d'Al-Saïd, nous verrons que son objectif est de s'inspirer de la lettre comme point d'appui, pour accéder à son sens en tant que valeur plastique pure (ce qui est largement inspiré de l'art abstrait), à l'essence de l'Islam et à la nature de l'intégralité de ses arts, particulièrement, l'écriture. Ici, une suspension du jugement s'impose pour méditer de manière critique la portée du projet en temps et lieu réels, maintenant que la calligraphie et l'artiste ont maîtrisé l'art de la lettre, qu'ils ont donné des chefs-d'œuvre, que le goût, par conséquent, s'est diversifié, que les expériences se sont accumulées. Ce sont ici de simples préliminaires en attendant une analyse plus appropriée.

L'alphabet arabe consiste en lignes droites et d'autres arquées, d'après le point de Sherbel Dagher qui s'interroge : « *N'y a-t-il pas dans ces deux unités les fondements*

même de l'écriture arabe aux angles géométriques, circulaires ou courbes, des arts décoratifs (cercle et carré) et de l'architecture arabe (arcs et flèches) ? »⁽²⁴⁾

Par ailleurs, comme l'écrit Balan Idri, prenant fait et cause de la longue histoire calligraphique, ce qui caractérise l'esthétique de la lettre arabe, ici et maintenant, c'est cette hésitation entre le désir de renouvellement calligraphique, sa transformation abstraite où l'on imite l'Occident, et la reprise des formes anciennes avec des variations sur, par exemple, les styles dits « koufi », « thoulth » et parfois « persan ». Idri remarque à ce propos que :

À Koufa, on a retenu le style « koufi » et on l'a tellement entouré de soins qu'on l'a appelé ainsi par éponymie. Mais cette pratique devint aussi le premier centre d'intérêt calligraphique dans chacun des pays islamiques. En Iran, il donna les merveilleux types persans, incomparables ; en Turquie, il donna les belles formes du « divani » et des « taghryate » ; au Maroc, on en fit dériver des styles exceptionnellement inventifs ; en Inde, le « koufi » prit une jolie couleur indienne ; en Chine, il fut enrichi et embelli grâce aux manières locales toutes particulières. S'ajoutent à toutes ces variétés d'extraordinaires créations dues aux Omeyyades, aux Abbassides, aux Sassanides, aux Fatimides, aux Mongols, aux Mamelouks,, aux Seldjoukides, ... C'est ce qui a permis une explosion créative sans égale et ce qui a fait du « koufi » un art parfait, entre les 10^e et 13^e siècles. ⁽²²⁾

Le « koufi » ne renvoie pas seulement à tout cet espace géographique, il évoque encore plus cette sensibilité esthétique déferlant à travers le temps. En conséquence, nous avons besoin d'un regard d'historien et de comparatiste, comme le suggère Sherbel Dagher, posé sur l'unité organique qui réunit l'écriture, l'architecture et sur les liens de la première avec la flèche et l'arc. L'écriture en est ainsi apparue comme le fruit authentique de son milieu.

Nous ne pouvons non plus ignorer une question évoquée plus haut à propos des situations esthétiques inégales entre l'Orient et l'Occident et le rôle avant-gardiste du second. Cette différence géographique et temporelle aura permis un enrichissement calligraphique de notre patrimoine, mais cette richesse n'aboutira que si, dans ses ambitions esthétiques, elle s'appuie sur une mentalité audacieuse, permettant à l'artiste arabe de rendre compte artistiquement de son être et de sa personnalité, ici et maintenant.

Il n'est pas aisé de se remémorer l'histoire révolue avec toutes ses données culturelles, géographiques et autres. C'est probablement ce qui a incité le Libanais Saïd Al-Aql à renoncer à la calligraphie inspirée par l'art abstrait européen, car les potentiels de la lettre ne peuvent lui donner plus que ce que la calligraphie a donné aux Européens. Il explique que ses efforts dans ce domaine sont défense et illustration de cette richesse esthétique, mais nos efforts demeurent d'un moindre apport que ceux des artistes arabes et musulmans anciens, qui l'ont explorée dans son propre milieu linguistique, décoratif, social et spirituel.⁽²³⁾

Peut-être aboutirions-nous alors à un jugement sévère. L'œil de l'artiste arabe semble avoir toujours besoin d'un guide, comme si la longue et profonde décadence de sa civilisation l'avait privé de la capacité de prendre des initiatives et d'avoir une vision propre. Effectivement, ce que nous entendons par vision ne se limite pas au simple regard, mais consiste en un regard approfondi par l'esprit, énoncé dans l'art et prenant l'altérité en considération.

L'existence de l'autre dans ce domaine a été très tôt une découverte dans le parcours de Saïd Al-Aql. Il aurait été suivi sur ce chemin par d'autres et leur expérience calligraphique commune a connu assez précocement son terme. C'est le cas de Shakir Hassan Al-Saïd, Youssef Ahmed et Ali Hassan. Toutefois, paradoxalement, on découvre que la lettre a des possibilités inconnues, des ombres imaginaires, inexplorées. Par conséquent, l'expérience calligraphique s'est prolongée à travers le langage et la vision de Nja Mahdaoui, Dhia Azzaoui, Ben Bella, Hassan Massoudy, Mohamed Miliji, Youssef Sida, Kamal Balata, Sami Borhen, Hamed Abdallah, Rafa Nasri, Ahmed Mustapha, Salah Tahar et d'autres. Mais son point de départ, son objectif et son parcours expérimental ouvert mêlent la mémoire identitaire et l'orientation occidentale de l'art abstrait. On dirait que la présence du modèle de l'autre au cœur de l'œuvre arabe est fatale.

La calligraphie a enfin atterri dans le réalisme et son champ a progressivement rétréci. Cette nouvelle réalité nous conduit à une autre interrogation sur l'identité de ses aboutissements artistiques dans le monde, au-delà des premières décennies de son histoire.

IV

En 1946, Apple Johns a proposé un diagnostic idéal de la condition actuelle en martelant : *Nous vivons l'ère de l'image !* Roland Barthes, penseur français de la modernité, lui a emboîté le pas, bien plus tard, en donnant un tableau complet de cette condition : *C'est la civilisation de l'image !*

Dans les deux cas, la densité et la diversité des données insistent sur l'hégémonie des médias et de l'informatique, dont la rencontre engendre une abondance inouïe et illimitée, d'une nuisance totale, une espèce d'*empire du regard contemplatif*, selon le mot de Foucault, ou encore *un univers d'images imitatives, d'images imitant les images et s'auto-imitant*, d'après Baudrillard.⁽²⁵⁾

Une telle description brève de la vie actuelle sera l'idée directrice de la fin de cette étude. En évoquant la force de l'œil et de l'esprit dans leur rapport avec l'art, nous ne pouvons oublier le charme de la nouvelle image. Elle est indiscreète, excessive et sa philosophie consiste désormais à neutraliser les identités sociales et culturelles auxquelles elle substitue le pouvoir de la généralisation, depuis deux décennies. Nous assistons même à l'éclatement du corps, contrôlé et intégré au spectacle, ce qui donne à l'œil une

sensibilité différente et à l'esprit une structure qui ne laisse plus aucune place à ce qui est stable.

Le corps n'appartient plus ni à l'Occident ni à l'Orient, la loi de la synthèse s'applique dorénavant à tout. C'est comme une approche du monde soumis paradoxalement à un œil unique, médiatique et technologique. Outre la nature politique de ce phénomène exploité par les grandes puissances, la globalisation qui est initialement d'essence économique, ne va pas sans assimilation sociale, politique, religieuse et, conséquemment, culturelle et artistique.

Cela implique deux orientations parallèles, dont l'une concerne la pensée de l'identité culturelle et historique, et l'autre celle de l'intégration oscillant entre deux pôles. La question identitaire devient ici idéologique et politique au point que les arts eux-mêmes s'inscrivent désormais dans des rythmes et des parcours tout tracés. Il est impossible d'échapper à l'intégration et à la soumission volontaire à ces espaces qui ramènent les formes, les connaissances, les cultures, les valeurs, les identités et les arts à une pensée unique qui n'obéit à personne, n'étant pas faite pour éclairer autrui.

Ce qui incarne ce processus, c'est que les feux des musées ne se braquent que sur les créateurs qui remplissent les conditions d'un vedettariat similaire au système de l'industrie des stars hollywoodiennes. Cette industrie est en relation étroite avec les salles d'exposition internationales, officielles ou non, ainsi qu'avec les espaces de commercialisation de l'art. Ces derniers sont excessivement politisés, l'œuvre artistique y devient un objet sériel au service des lois du marché, d'une légitimation et d'une adulation accrue de l'argent.

À cela s'ajoutent la critique soigneusement domestiquée pour fabriquer les stars du futur et les pratiques qui commandent à l'octroi des prix d'art, dictent les parcours et décident des conditions et des critères. Tout cela impose un passage unique, au préjudice des thèses qui militent pour la nécessité des identités particulières.

Nous devrions nous demander si nous avons une part dans toute cette abondance, si nous avons un rôle sur la scène artistique de manière générale, s'il est convenable pour notre identité d'adopter cette nouvelle pensée de l'image. Depuis quelques années seulement, certains ont cru à la mort de l'image. C'était la conséquence d'une nouvelle conviction selon laquelle l'auteur de l'image est mort, au profit de l'art de l'image en soi. La prédominance des médias et des moyens d'expression postmodernes devient évidente par rapport à l'œil et à l'esprit du spectateur.

En réalité, l'idée de la mort de l'image n'est qu'une pure figure tant qu'il y a des créateurs. Quant à l'idée de la mort de ces derniers, elle signale plutôt le rétrécissement de leur influence et la neutralisation de leur existence individuelle. L'image incarne à présent la pensée d'une société où les rapports d'échange consacrent ce que les philosophes de la

modernité appellent la société de surveillance, du spectacle et de l'éphémère. L'identité elle-même ne sera plus stable. Si la calligraphie se définit comme une remise à plat de l'être et de l'autre, dans les arts arabo-islamiques, comme dans les arts en général, elle apparaît alors comme un éveil de la conscience, sous la forme d'une quête plastique inscrite dans l'historicité artistique arabe, et portée par des expériences naturelles, fondatrices.⁽²⁶⁾

Nous allons nous demander de nouveau si la calligraphie peut survivre à l'ère de cette civilisation de l'image. La question, indéniablement, ne manque pas d'intérêt. L'histoire du style artistique est, en effet, tributaire de sa pratique et de sa traduction en œuvres. Si d'aucuns l'usurpent à son créateur initial, son histoire apparaît dénaturée, anachronique.

La lutte actuelle d'un grand nombre de calligraphes est un baroud d'honneur. Une vision plutôt réaliste nous rappelle à l'ordre du réel. La calligraphie ne cesse de céder du terrain, ce qui exige de l'audace pour affronter la dictature de la nouvelle image, quitte à ce que cette audace se limite à la simple perpétuation de la pratique calligraphique. Mais cela demandera en même temps un œil plus sensible et un esprit plus apte à négocier avec la nature brutale de cette image. Ici réside sans doute tout le problème qui attend des solutions. Comme nous l'avons lu dans l'argument du colloque, il sera moins sage de se figer définitivement devant un patrimoine étranger à notre pensée et à notre émotion actuelle que de le ressusciter dans son esprit authentique. Il ne sera pas non plus intelligent de regarder vers le Nord, de le privilégier et de se laisser envoûter par son modèle comme s'il n'y en avait pas d'autres, ou encore de le traverser dans des directions éclatées.

Reste une dernière question. La quête de l'identité est-elle vraiment derrière notre désir de battre les cartes, de creuser le passé et de scruter l'avenir ? Il y a tant de ressemblances dans le domaine de la création, entre l'Orient et l'Occident, qui légitiment cette interrogation et qui prouvent l'impossibilité de fonder un projet particulier et absolument singulier. C'est pour cela que nous avons posé la question de la nécessaire fidélité à notre patrimoine authentique, en l'occurrence, la calligraphie arabo-islamique, et à l'apport personnel comme un acte efficient, pour construire l'identité plutôt que de la figer.

C'est bien cela l'objectif que nous ne devons pas perdre de vue dans nos arts, abstraction faite de la place de la calligraphie dans les arts du monde. Si notre débat sur la calligraphie porte en lui un regard d'avenir, cet avenir appartiendra à ceux qui la pratiqueront en tant que choix et combat personnels.

Notes

- 1- G. Hue Self Herman, *Nassiât, bayn al'herminoutikâ wa attafkikiâ*, traduction de Hassan Nazim et Ali Hakim Salah, Al'markaz athakâfi al'arabî, Casablanca, Beyrouth, 2002, p. 238-242. On peut également consulter Merleau-Ponty « Al'marî wa al'lâmarî », traduction de Souâd Mohamed Khether, révision du Père Nicholas Dagher, Dâr achououn athakafâ al'âmma.
- 2- Jacques Fontanier, *Simiâ al'marî*, traduction d'Ali Assad, Dar al-hiwar, Syrie, 2003, p.17.
- 3- G. Hue Sel Harman, op. cit. p. 24. Merleau-Ponty précise que la complémentarité entre celui qui sent et la sensation se base sur le fait que le corps est le lieu et l'instrument de la perception. Ce qui signifie que c'est le corps qui perçoit les choses. Donc, je regarde le monde en en faisant moi-même partie. La transformation de la nature est liée à mon corps. Grâce à cette circularité, l'artiste peut connaître les choses. Son but demeure fixé sur la peinture de ces choses en elles-mêmes et non sur leur surface. Le travail de l'œil porte ainsi sur le lien qui dépend d'ailleurs de la langue que nous utilisons et dans laquelle nous créons notre vie. (Voir Hue Sel Hermann).
- 4- Shakir Abdelhamid, *Assr assourâ, assalbiât wa al'ijabiât*, série, *Kitab alam al'mârifâ*, Al'majliss al'watanî li'athakafâ wa al'founoun wa al'adâb, Koweït, n° 311, janvier 2005, p. 104.
- 5- Sherbel Dagher, « Al'hayiz atachkilî fi al fann al'arabî al'islâmi », revue *Al'wihdâ*, Al'majliss al'kawmi li athakafâ al'arabyâ, 6è année, n° 70-71, juillet-août, 1990, p. 34.
- 6- Sherbel Dagher, op. cit., pp. 33-34.
- 7- Mohamed Abed al-jabri, "Azmat thakâfa am azmat aql", *Foussoul*, Revue de critique littéraire, Le Caire, vol. IV, N° 3, Avril-mars 1984. P. 108.
- 8- Etienne Souriau, *Al'jamaliâ abra al'oussour*, traduction de Michel Assi, manchourât Ouaydât, Paris, Liban, 2^e édition, 1986, pp. 10-11.
- 9- Marie Thérèse Abdel Nassih, *Atamhîl athakafî bayn al'marî wa al'maktoub*, Al'majliss al'âala li athakafa, Le Caire, 2001, p. 16.
- 10- Marie-Thérèse Abdel Nassih, op. cit., p. 16.
- 11- Marie-Thérèse Abdel Nassih, op. cit., p. 39.
- 12- Marie-Thérèse Abdel Nassih, op. cit. , p. 27.
- 13- Moulim Laroussi, « Min'arrassm ilâ falsafat al'fann », Revue *Al'wihdâ*, Al'majliss al'kawmi li athakafâ al'arabyâ, Maroc, n° 70-71, juillet/août, 1990, p. 18.
- 14- Mahmoud Ahmaz, *Attayarât al'fannia al'mouâssirâ*, Charikat al'matbouât li atawzî wa annachr, Beyrouth, 1996.
- 15- Mahmoud Ahmaz, op.cit., pp. 216-217.
- 16- Sherbel Dagher, *Al'houroufiâ al'arabyâ, fann wa houwiyâ* Charikat al'matbouât li atawzî wa annachr, Beyrouth, 1990, p. 75.
- 17- Sherbel Dagher, op. cit., p. 76.

- 18- Sherbel Dagher, op. cit., p. 20.
- 19- Sherbel Dagher, op. cit., p.p. 28-29.
- 20- Sherbel Dagher, op. cit., p. 24.
- 21- Sherbel Dagher, op. cit., p. 26.
- 22- Mahmoud Ahmaz, op. cit., 281.
- 23- Sherbel Dagher, op.cit., p. 143.
- 24- Sherbel Dagher, « Al'fannân attassouîrî,Nja Mahadoui », Revue *Fikr wa fann*, Internationiz,n° 41, 1985.
- *Il faut ici saluer l'expérience de l'Égyptien Salah Tahar. Elle a duré de longues années et était limitée au travail sur le nom de Dieu, *Allah* (plus de 500 toiles). Ce nombre exprime une forme de mysticisme comparable à celui de Shakir Hassan Al-Saïd, mais cette limitation à un seul motif calligraphique peut étonner et nuire à son expérience.
- 25- Balan Idri, *Al'harf al arabî fi al'fann attachkili*, Al'majliss al'kawmi li athakâfâ al'arabyâ, Maroc, n0 70-71, août 1990, p. 25.
- 26- Shakir Abdelhamid, op. cit.

**Niveaux d'exploitation du patrimoine arabe
dans quelques expériences arabes contemporaines.**

Les cas de Samir Triki et Lotfi Arnaout

Prof. Fateh Ben Amer

Les deux artistes tunisiens, Samir Triki et Lotfi Arnaout, sont parmi les rares plasticiens à avoir constamment exploité les données esthétiques des arts arabo-islamiques. Ils ont des méthodes différentes et des approches fondamentalement divergentes, quoiqu'ils donnent l'impression d'avoir réservé le même traitement à ces données générales ou locales. Samir Triki a traité toutes les formes carrées, hexagonales ou octogonales, tandis que Lotfi Arnaout n'a pas cessé de recourir à la figure du polygone étoilé, abondamment utilisée dans les arts décoratifs arabo-islamiques. Notre contribution à la critique des arts plastiques arabes sera ici d'essayer d'aborder les méthodes des deux plasticiens pour distinguer leurs démarches et leur créativité.

I / Lotfi Arnaout

La présence de Lotfi Arnaout sur la scène picturale a précédé celle de Samir Triki. Il a opté pour l'exploitation de la figure de l'étoile conventionnelle, à partir du patrimoine décoratif arabo-islamique, depuis son exposition individuelle, tenue à Tunis en 1976, à la Salle d'Information. Il y a fait appel à la technique de la pulvérisation à l'air comprimé.

Son expérience a été bien singulière et nous verrons comment il a inventé toute une histoire plastique de cette figure stellaire, et comment il l'a chargée de lumières diverses, faisant de ses toiles un univers fermé sur lui-même tout en éclairant l'extérieur. De telles inventions ont donné à son art un sceau particulier qui nous est familier, mais qui nous distance par son étonnante puissance. L'étonnement ne nous quitte qu'au moment où nous nous représentons un passé aujourd'hui autrement apprêté, mais toujours indépendant et symbolique en même temps.

1-Stratégie de la quête itérative

Pour Lotfi Arnaout, la figure décorative de l'étoile a été une sorte d'ouverture sur la

scène plastique passionnée par l'exploitation et la lecture du patrimoine. Il a ainsi initié un parcours balisé de persévérance, de conviction et de désir personnel de créer des œuvres singulières, authentiques et enracinées dans sa culture et sa civilisation. Cette unité décorative qu'est la figure de l'étoile n'est qu'une métaphore de l'espace et des entrées architecturales. C'est même probablement l'élément le plus significatif de ses grandes lignes continues, de son architecture permanente et de ses liens avec la civilisation arabo-islamique.

Cette figure à la fois dérivée et composite est devenue une unité fondamentale des œuvres d'Arnaout, depuis les années 70 et 80 jusqu'à nos jours, comme en témoignent ses travaux et comme l'affirme Samir Triki :

Depuis bien des années, Lotfi Arnaout retravaille la même figure géométrique, empruntée au fond décoratif arabo-islamique, à savoir la forme de deux carrés qui se recoupent selon un angle de 45°, ce qui donne une sorte de tresse octogonale. On peut expliquer cette fascination par la dimension référentielle de cette forme ancrée dans la civilisation arabo-islamique autant que par les nombres qui commandent à sa composition, en particulier avec le carré à quatre angles.⁽¹⁾

La toile n°1, intitulée « Tamawoj » (Ressac) montre comment le peintre a disposé son œuvre et ses effets chromatiques à l'aide du procédé de la répétition puisé dans le système décoratif arabo-islamique. Le résultat est une sorte de moucharabieh ou de vêtement décoratif magique. L'unité n'y est pas reprise de manière mécanique, mais elle revient avec les mêmes mesures, sous une variété de valeurs plastiques, telles que la couleur et le mouvement horizontal ou vertical. L'artiste a choisi, en outre, la forme du carré, répartie en 16 sous-unités similaires, où il a placé le motif décoratif du plateau étoilé octogonal, jouant en même temps sur la similarité et la variété. Ce procédé a également rendu possibles des rythmes formels, linéaires et chromatiques, aux effets optiques multiples, comme l'accumulation et la transparence. L'artiste met aussi en œuvre une technique et un savoir notionnel et conceptuel d'inspiration ambivalente : arabo-islamique et euro-occidentale.

Dans la forme générale de la toile, le carré est une structure fondatrice. Il comprend quatre ensembles horizontaux et verticaux. Le recouvrement de deux carrés produit un octogone qui engendre la tresse étoilée et structure un ensemble de 16 sous-unités, c'est-à-dire, 2x8 ou 4x4. De cette manière, l'œuvre se présente comme une synthèse virtuellement infinie, dont la continuité spatiale décorative est concevable, selon un enchaînement récurrent dans l'étendue, les lieux et le temps, ce qui est précisément la caractéristique des arts décoratifs arabo-islamiques.⁽²⁾

L'artiste introduit dans ces unités certaines variantes pour meubler l'espace plastique et distribue l'éclairage à partir des foyers unitaires, dans un style qui change d'intensité, d'énergie, de couleur, de progression, de degré et de contraste, en passant d'une unité à

une autre. Il s'évertue donc à briser la monotonie et à créer l'événement esthétique pour parer à tout effet de figement et passer dans l'œuvre une part de son énergie et de son désir de créateur.

La position du carré vert et vide dans la tresse, par exemple, met l'accent sur cette volonté d'isoler ce qui est naturellement lié, car l'artiste a limité le carré bas droit à quatre unités, par rapport au carré englobant qui est le produit de seize carrés et qui contient le premier en tant qu'élément récurrent. Lotfi Arnaout a tiré profit de l'utilisation de cet instrument de peinture qu'est l'aérographe pour le traitement des éléments plastiques, particulièrement pour la mise en œuvre des effets d'accumulation, de gradation chromatique et de répartition de l'éclairage. Ce dernier est rigoureusement étudié et minutieusement géré, grâce à la maîtrise des quantités et de la densité des couleurs étalées successivement. C'est ce qui fait penser à des voiles superposés et à la distribution d'une faible lumière tamisée et si poétique, qui contribue à la communication entre les unités de l'ensemble.

Ce choix de la figure décorative, itérative, qu'est le carré, ne le quittera plus ; la toile se construit incessamment, tantôt sur une synthèse chromatique, tantôt sur un contraste. La luminosité de la couleur est plus prononcée et donne plus de relief aux carrés opposés ; l'unité globale est alors plus visible, les possibilités de la lecture et de la contemplation se libèrent à travers le jeu numérique et structural à la fois. Les carrés vides s'affirment à certains endroits pour arrêter le regard et l'inciter à la lecture. Cela est remarquablement clair dans les tableaux 1 et 2. S'y ajoute une interprétation de la lumière qui est la base de la fonction des formes profitant aux issues dans l'architecture arabo-islamique, sachant bien que le fonctionnement de la lumière a aussi une connotation religieuse fondatrice dont il faut tenir compte, avant toute vision réaliste ou géographique.⁽³⁾

La toile 3 confirme ce traitement de la lumière. Arnaout a transformé toutes les unités itératives en foyers éclairés et éclairants, à l'intérieur de la même structure carrée ayant les mêmes dimensions et la même unité décorative, ce qui a conféré à la présence matérielle du tableau l'aura d'un ciel éclairé d'étoiles et de lunes, que le bleu foncé a rendu davantage plausible.

Ce travail sur la lumière et sur l'unité récurrente reste directement tourné vers l'exploitation de certains aspects du patrimoine, particulièrement les métiers traditionnels. Car cette structure étoilée est axée sur l'intérêt de la séparation entre deux espaces (extérieur et intérieur), la maîtrise de la lumière venant de l'extérieur et l'estompage de la visibilité de l'intérieur pour le regard externe. La toile 3 met ainsi au jour toute l'attention que le peintre prête à la clarté transformée en lumière émergeant du réseau que constitue la figure décorative globale. Grâce à de petites inégalités ponctuant l'équilibre général, ce réseau apparaît comme un espace uni et regroupant des foyers de lumière.⁽⁴⁾

En outre, bien que l'artiste mette l'accent sur un rythme où le bleu foncé et le

bleu clair sont récurrents, l'espace global de la toile, (ici comme dans les tableaux cités précédemment), s'unifie par ce rythme itératif, ainsi que par la gradation de la lumière dans chaque couleur dominante. Cela reflète la disponibilité particulière du créateur sensible à l'étendue et à l'ouverture, disponibilité qui est en parfaite adéquation avec la distribution de cette lumière qui donne à l'espace du tableau plus d'ouverture, et offre au regard plus de foyers attractifs.

On voit aussi dans ces toiles comment, avec une même couleur, l'artiste parvient à unifier l'espace pictural et à répéter la même unité décorative. C'est une donnée de base du travail, donnant de plus en plus accès sur l'absolu. La valeur signifiante se limite aux formes, elles-mêmes reprises dans toutes les directions, en fonction d'axes de symétrie.

Dans d'autres œuvres, Lotfi Arnaout focalise son attention sur le rythme inspiré non pas de la civilisation arabo-islamique uniquement, mais aussi des modèles occidentaux de l'art abstrait, tels les pionniers Mondrian et Vasarely. On le voit nettement dans plusieurs de ses toiles antérieures où il s'est intéressé aux effets optiques obtenus par le traitement de chaque unité décorative à part, sans aucun rapport avec l'unité voisine.

Cette quête singulière de Lotfi Arnaout se poursuit dans un retour constant à la racine numérique commune qui est le nombre 4 et aux autres nombres qui dérivent de sa multiplication : 8, 16 et 36. L'artiste choisit sans faillir de vider un carré médian de tout alibi décoratif, pour en faire un espace sombre et unifié autour duquel évolue un rythme multiplicatif, et où chaque unité reprend le carré médian et s'en distingue par une valeur lumineuse précise.

2 - Au carrefour du sens et de la référence

Selon les œuvres abordées ici, on voit que le parcours artistique de Lotfi Arnaout passe par deux étapes articulées par les années 80. Le passage de la première à la seconde assure une continuité dont le trait essentiel est l'attachement à l'écriture comme élément structural de l'œuvre. Cette constance de l'écriture est fondée sur des styles divers et un esprit rénovateur, dont le point de départ est un solide souffle lyrique et poétique d'obédience dionysiaque ; le point d'arrivée est plutôt une tendance apollinienne rigoureuse. Sans eux, l'œuvre n'a plus aucune consistance, voire aucun fondement.

Les premières œuvres incarnaient une créativité artistique abstraite, tandis que les dernières cristallisent une expérience dont le souci prioritaire est de réussir à chaque fois une toile structurée mentalement, géométriquement et mathématiquement, au point de rompre avec le corps créateur lui-même. (Les précédentes mettaient en évidence la présence du peintre de par l'expressivité scripturale de son pinceau).

Cela nous fait penser au procédé de l'air comprimé appliqué par Arnaout et qui

implique techniquement l'éloignement de la main et de l'outil par rapport à la toile, à mesure que progresse l'achèvement du travail. En outre, la peinture, selon ce procédé, se transforme progressivement en un jeu mental, intellectuel et numéral, compte tenu des opérations que le peintre accomplit sur la surface de sa toile. Dans les premiers travaux, l'écriture est une donnée plastique, destinée à s'affirmer en tant que telle, alors que dans les derniers, elle est une donnée structurale présente avant et au début de la création picturale proprement dite, d'où elle finit de se retirer. C'est la base géométrique des rapports qui permet de planifier les opérations, détermine la répartition des espaces en unités et la communication entre elles, comme si c'était un réseau susceptible de se prolonger dans toutes les directions (horizontale, verticale, droite, gauche).

Lotfi Arnaout a commencé son expérience artistique par une quête où l'œuvre puisse satisfaire sa passion incandescente d'une création authentique, liée au créateur, de manière viscérale et prioritaire. Il a donc pris ses distances par rapport aux pratiques dominantes, pour savourer ce goût de la communication matricielle avec ses semblables, mais il a fini par ne retenir dans sa pratique que ce qui préside à la seule relation avec son moi, et sans aucune compromission.⁽⁷⁾ Il a donc largement puisé son inspiration dans l'art abstrait, après avoir fréquenté Néjib Belkhodja et après des études et des recherches à l'École supérieure des beaux-arts de Paris, entre 1968 et 1975. Il a ainsi maîtrisé les étapes de son évolution et l'art n'a plus été pour lui que l'expression d'une activité mentale et d'une recherche mathématique.

Et comme l'art décoratif arabo-islamique est fondé sur des principes qui recourent ses nouvelles convictions, il a réservé une place de choix, dans l'espace de son œuvre moderne et contemporaine, à l'unité décorative qu'est l'étoile, empruntée au patrimoine. On constate dans cette évolution radicale des choix fondamentaux, la persistance des effets de la première étape, particulièrement la prédominance de l'inclination structurale et de la binarité jonction/disjonction, entre les composantes plastiques. Il y a toutefois un changement dans la performance et dans l'utilisation des outils techniques, à commencer par le corps qui s'éloigne de la toile, à mesure que le travail progresse.

Pour ce qui est de l'exploitation des arts décoratifs arabo-islamiques, la pratique de Lotfi Arnaout s'est distinguée à deux niveaux et par deux approches. Au premier niveau, apparaît la construction de la forme décorative en tant que structure et dessin scriptural, perméables à la fois à l'itération et à l'autonomisation. Quant au deuxième niveau, il assure l'indépendance de l'œuvre par l'adoption de l'aspect de la peinture moderne, c'est-à-dire la toile encadrée et autonome.

Pour ce qui est des approches, la première consiste à exploiter les données compositionnelles et les procédés synthétiques traditionnels de l'art décoratif comme le bandeau, la symétrie, la centralisation, le rayonnement, le rythme. On le voit nettement dans le recours à la « variation sur un thème », c'est-à-dire la récurrence constamment

remaniée de la figure du carré, déclinée en unités semblables et itératives, dans toutes ses toiles « stellaires », où l'on voit le même cadre et la même forme. Ce sont précisément les principes fondamentaux des arts décoratifs arabo-islamiques.

Une ferme conviction a donc poussé Arnaout à avoir foi en cette forme décorative pour sa grande force expressive, la simplicité de son origine et de ses composantes, ainsi que pour ses possibilités complexes. La figure de l'étoile se situe en effet entre le carré et le cercle qui, tous deux, sont porteurs de connotations et de symbolismes religieux et culturels. Arnaout est assez proche de Mondrian qui croyait en l'expressivité des formes, en leur pouvoir et en leur capacité de dépassement du possible, grâce à l'abstraction.⁽¹⁰⁾ L'influence de ce pionnier sur notre créateur a probablement déterminé l'évolution de sa vision et de sa méthode. Comme l'écrit Abderrazak Khéchine :

Les œuvres et les recherches de Mondrian ont tenté de réhabiliter la dimension optique du travail pictural, conformément aux normes de l'équilibre, non seulement au plan de l'activité plastique, mais aussi chez l'homme et dans la société. Le but est d'instaurer une équation entre la nature et la pensée, l'individuel et l'universel, le féminin et le masculin, ce qui constitue le fondement général du nouvel art.⁽¹¹⁾

3 - Entre la partie et le tout

Comment l'œil peut-il regarder une toile de Lotfi Arnaout ? Par où doit-il commencer ? Ces questions ont un rapport avec la forme même comme toile indépendante, comme un être en soi et comme produit plastique. D'après Bergson :

Le cadre délimite quelque chose dans le tableau, à l'exclusion de tous les autres qui ont le même aspect et les mêmes dimensions. Mais, après adaptation de la forme, le tableau adhère au cadre. C'est pareil pour le cerveau et la conscience.⁽¹²⁾

Les tableaux d'Arnaout ont plusieurs cadres contenus les uns dans les autres. Il y a le cadre habituel, il y a les limites entourant les unités, et il y a également d'autres aspects techniques qui suggèrent l'idée de limite. L'œil ne quitte un cadre que pour entrer dans un autre qui le retient, comme la forme choisie retient un aspect donné, une coloration et un éclairage spécial et bien étudié.

Le peintre tient à ensermer son sujet entre des marges, une sorte de bandeau encadrant et qui sépare le contenu pictural du reste du monde, de même qu'il enserme les unités dans des cadres qui les distinguent de l'ensemble. La toile n'a ainsi d'appui qu'elle-même, dans sa référence aux arts décoratifs arabo-islamiques et à l'art moderne d'inspiration occidentale. Néanmoins, l'apport du peintre est assez diversifié, car il puise autant dans le patrimoine que dans sa créativité personnelle, technique, référentielle et mentale, à tel point que la forme étoilée nous semble ajouter une histoire d'identité « arnaoutienne » à

son histoire inscrite dans les divers domaines des arts décoratifs arabo-islamiques.

Ce choix de la transformation et de l'apport personnel est un principe dynamique qui va au-delà de l'interaction entre les parties, pour atteindre une pensée d'éternité. Lotfi Arnaout y parvient grâce au style itératif ⁽¹⁴⁾, qui ne signifie pas la répétition du même produit (parties et tout), mais la variation du contenu dans la reprise des mêmes moules. C'est la dissemblance dans la ressemblance, dont l'effet est obtenu surtout par la différenciation des unités et des tableaux sur les plans de la composition, de l'ordre et de l'organisation des éléments, bien que l'artiste insiste sur l'équivalence des foyers, en passant d'une unité à l'autre, et sur la création d'un événement qui fixe le regard du spectateur.

Par ailleurs, l'attrance est une force qui habite les toiles d'Arnaout, grâce à la lumière explosive qui fuse des unités, du mouvement giratoire donné au regard, chaque fois qu'il est concentré sur un foyer de l'étoile, ou sur un tableau tout entier. Chaque unité synthétise le principe de la concentration et celui des forces chromatiques, celles des lumières et celles des lignes. C'est ce qui fait de ces toiles des unités et des essences d'où tout part et où tout retourne. Elles sont liées à l'absolu tout en adhérant à l'univers des choses simples, c'est-à-dire qu'elles ressortissent à une géométrie dynamique qui se réanime grâce à la récurrence. De la sorte, on voit mieux comment la tension régit les rapports entre les composantes et la partie constituée par une unité décorative, comparable à un motif dans un ouvrage tissé, et comment la toile devient un cadre global de toutes les unités. Cependant, la toile représente elle-même une partie d'une plus grande totalité qui est sa référence, étant donné qu'à l'origine elle est une partie encadrée d'une couverture décorative convenue.

La « récurrence différentielle » n'est autre qu'une adhésion au principe du travail semblable à l'adhésion à la vie où les jours et les nuits se succèdent et les événements se répètent, heureux et malheureux, étonnants et ordinaires. On ne peut mieux appréhender et interpréter cette itération créative dans le moule du semblable/dissemblable, ou de la répétition inventive. La non-adéquation totale des unités réfère à la mosaïque de la vie dans sa totalité, qui est aussi le contraire du figement, voire de la mort

4 - Clair-obscur

On a rarement constaté chez d'autres peintres autant de transparence et de luminosité que celles qui caractérisent les œuvres de Lotfi Arnaout, notamment dans celles où dominent le bleu et le blanc en même temps. La couleur bleue y évolue graduellement de la clarté aux tonalités plus foncées et obscures. Quant au blanc, il demeure cette valeur extrêmement éclairante, dont les tons varient et s'adaptent à l'atmosphère ambiante. Il n'est pas étonnant que le coloris de Lotfi Arnaout change entre les années 70 et les années

80, passant des valeurs chaudes (premiers tableaux) aux valeurs plus froides (tableaux ultérieurs aux années 80), où le bleu ouvre sur un espace qui serait tout à fait uni s'il n'y avait l'effet de la lumière fusant du blanc, soit de l'ensemble de la toile, soit des foyers des unités.

Cette prédominance du bleu et cette fusion du blanc entraînent une distribution des clartés moins pâles, grâce à l'impact des valeurs chaudes telles que le jaune, l'orange et le violet. L'éclairage du tableau en est plus animé. D'un autre côté, le recours à la technique de l'air comprimé a contribué à créer un léger brouillard qui, généralement, voile le premier plan du travail montré initialement à dessein pour accentuer les articulations des unités. Nous voyons donc dans l'éclairage graduel comment la pulvérisation crée des points denses dans les foyers des unités et se dilue dans les espaces colorés, à mesure que la main du peintre s'en éloigne vers l'extérieur. Des dimensions spatiales se forment ainsi et s'accordent progressivement entre elles et avec les couleurs successives pour, enfin, accumuler tranquillement de légères couches chromatiques, douces et transparentes (ce qui est dû à la qualité peu dense du mélange pulvérisé à l'aide de l'aérographe). Cela engendre une espèce de jeu où se dépassent et se rattrapent le clair traduit en lignes, couleurs et gradation, d'un côté, et l'obscur, de l'autre, mais dans une transparence générale d'aspect poétique.

Arnaout s'évertue à le mettre en évidence en continuant à utiliser un bleu varié sur toute la superficie de la toile, le blanc et le jaune sur les bords et notamment dans les foyers des unités. Le matériau chromatique utilisé est léger, doux et perméable à la lumière graduelle. Celle-ci reflète moins la main du peintre que le mouvement d'une pensée parallèle à l'exécution construite en étapes et par planification. L'éloignement du corps créateur par rapport à la toile est une opération fondatrice qui identifie la pensée et le geste créatif. L'acheminement du travail créatif se voit dans la dissimulation des traces du corps créateur, réduit à une force transformant la matière et lui donnant une puissante présence. C'est comme si le corps de Lotfi Arnaout se cachait derrière l'aérographe et avait n'avoir à la main qu'une lumière. Il est Hallaj affirmant *qu'il n'y a que Dieu sous (son) manteau*.

II-Samir Triki : dialogue avec le patrimoine

Lotfi Arnaout était déjà assez avancé dans son expérience de la figure de l'étoile quand les œuvres abstraites de Samir Triki ont fait leur apparition sur la scène artistique. Elles sont plus marquées par l'utilisation du matériau emprunté au patrimoine que celles de Fakhfakh, par exemple. Triki se réclame ouvertement de cette tendance, particulièrement quand il affirme l'influence de ses études d'art arabo-islamiques sur ses choix. Il déclare à Assaad Orabi :

Sans la découverte de l'art islamique et sa rythmique mathématique durant mes années de recherche sur le terrain, j'aurais continué ma rupture avec la peinture.⁽¹⁶⁾

Samir Triki précise clairement, ici comme ailleurs, à quel point il est important pour l'artiste de fonder sa recherche théorique sur une matière relevant du patrimoine. Son expérience se situe alors dans ce cadre. Son intérêt porte sur le patrimoine qui remonte jusqu'aux époques antéislamiques. Les éléments décoratifs et géométriques de l'architecture sont ici un modèle et une veine où puise le peintre, en même temps qu'il trouve son plaisir et des sujets de recherche dans les exercices mathématiques. C'est un procédé qui s'appuie sur l'analyse des méthodes permettant d'engendrer des formes à distribuer, à composer et à accumuler sur la surface de la toile. Triki ne voit aucun inconvénient à mettre à profit les mathématiques et la géométrie. Elles n'entravent pas sa créativité de créateur qui demeure physiquement et mentalement présent dans l'espace pictural par sa mémoire et sa faculté organisatrice des données figuratives et spatiales, empruntées au vécu.⁽¹⁷⁾

À propos du traitement qu'il réserve à la matière utilisée, il note :

J'explique mes choix de tel ou tel motif d'abord par la satisfaction qu'ils m'apportent. Car je n'aime pas me répéter et je retiens des motifs que je considère comme modernes. Un motif est le plus petit élément susceptible d'être récurrent, et qui peut être une simple figure géométrique, comme il peut être composé.⁽¹⁸⁾

Une telle déclaration simplifie apparemment la relation du peintre avec les figures géométriques qui prédominent dans son espace pictural sous la forme de réseaux et d'unités à la fois. Mais l'observation de nombreuses œuvres de Triki révèle la prédominance de la forme réticulaire dans l'espace pictural, qu'il soit carré ou rectangulaire. C'est toujours le point de départ dans la structure du tableau, notamment dans les premières œuvres. L'œil y appréhende la présence d'un fragment exceptionnel d'un espace englobant, plus étendu, comme si le tableau encadré voulait ainsi concentrer le regard du spectateur sur ce fragment.

Quant aux formes véhiculaires, elles diffèrent d'un tableau à l'autre en fonction de la concentration sur tel ou tel endroit de l'espace pictural. En dépit de ses déclarations qui privilégient la structure unitaire, on remarque qu'il opte aussi pour la structure réticulaire. Il alterne donc les deux dans un double mouvement : de la partie vers le tout et vice versa. L'examen des tableaux 5 et 6 nous le confirme.

La figure réticulaire est fondée sur le recouplement bien étudié en fonction de la rotation et du déplacement des angles préétablis et des formes exploitées dans la distribution chromatique et tactile, minutieuse et sélective à la fois. Cette figure du réseau ne se limite pas à ce rôle, mais elle facilite l'encadrement et le découpage. L'étude de la structure linéaire nous dévoile la possibilité de la prolonger en dehors du cadre même du

tableau. En effet, dans les tableaux 7 et 8, le cadre détermine un espace que le peintre a conçu à des fins esthétiques, confirmées par le coloris choisi, lequel est à son tour tributaire de ces données plastiques et esthétiques que sont l'accumulation et la composition.

Tous ces procédés sont confirmés par la variation des dispositions réticulaires qui produisent les unités telles que le carré, l'hexagone, le triangle et d'autres formes, s'écartant ainsi des moules connus et multipliant la visibilité plastique au possible. Les tableaux 7 et 8 montrent donc la logique de la variation des formes et des toiles, dont chacune engendre ses propres structures. Mais le plus important, c'est qu'elles ne s'astreignent pas aux exigences des arts décoratifs et à leurs diverses références, mais à la volonté sélective du peintre, à ses normes génératives, à son désir de varier les choix, à son imaginaire esthétique, sans toutefois perdre complètement leur dimension référentielle.

L'encadrement des tableaux est l'une des opérations fondamentales de la conception picturale de Samir Triki. Articulant l'espace plastique et l'espace absolu, le cadre délimite aussi l'unité globale (la toile) par rapport à ses unités et réciproquement. Les tableaux paraissent donc comme des structures ...

... autonomes à l'intérieur d'un cadre, mais utilisant amplement la technique des arts décoratifs et des arabesques, sans que cette technique y soit prédominante ou qu'elle entrave l'objectif essentiel. (10)

On en déduit que le peintre, attentif à cette question, a conçu ses toiles selon une sensibilité plutôt relative aux arabesques, sans faire de cette inclination une finalité de la recherche plastique. Dans ce parallélisme entre un style inspiré par les arts décoratifs architecturaux et les usages quotidiens d'un côté, et la transformation de cette inspiration sur la toile, Samir Triki conçoit une problématique qui emploie les fondements du jeu génératif, propres aux arts décoratifs et à l'arabesque. Il y fait appel à trois opérations : la structuration réticulaire, le recouplement des lignes et des orientations et l'étalement, ou ce que Graber appelle la *prose*.

Samir Triki propose aussi une conception plastique informée par ses compétences mathématiques, appliquées à la démarche générative, logique : mesure, déplacement, rotation et accumulation à la fois. Il admet cette façon de faire et la privilégie pour sa dimension cognitive associant intuition et science, apprentissage et découverte. Il reconnaît à l'artiste professionnel son mérite, son inventivité et son savoir et ne fait pas de l'art une activité de spécialistes. Même s'il n'est pas un passionné des mathématiques, il a donc fait preuve de curiosité et de disponibilité infallible pour comprendre les structures réticulaires et unitaires de l'art ancien, mettant à profit plusieurs procédés techniques, pour traiter la matière décorative, disponible dans l'architecture méditerranéenne. ⁽²⁰⁾ Il y a trouvé une véritable inspiration pour réaliser des œuvres sans cesse renouvelées, avec des tensions d'ordre personnel ou collectif et culturel, dont le sens et le symbolisme affirment et justifient l'appartenance du créateur. ⁽²¹⁾

Les figures et les éléments compositionnels reflètent la pensée de l'artiste et nous éclairent sur sa méthode. Comme le dit Faucillon : *Derrière le système des formes, il y a le système du cerveau, ou plutôt de l'esprit.*⁽²²⁾ Cela convient tout à fait au credo de Samir Triki dont les convictions esthétiques s'élaborent de proche en proche, à mesure qu'avance son expérience sur le plan des idées et de la pratique. Il a rejeté des données étrangères pour réserver toute son attention à l'étude de l'héritage esthétique, non sans avoir interrogé la méthode du chercheur syrien Afif Bahnassi, à qui il a consacré une étude. Ainsi a-t-il cherché son parcours dans le traitement de la forme et du style relevant de divers supports du patrimoine, mais selon une approche générative qui concilie la forme et le fond, avec une conception moderne et contemporaine, et à l'aide de nouveaux outils.

2-Dispositifs procéduraux et dialectique de la référence

Remarquons d'emblée l'importance de nombreux éléments conceptuels et pratiques dans les travaux de Triki, à savoir l'encadrement des toiles, la technique générative, le déplacement, la rotation, la distribution, l'équilibre qui ne rompt pas avec la symétrie, mais l'intègre dans la composition globale et, enfin, le coloris qui coûte au peintre un grand effort.⁽²³⁾ Nous pouvons déduire que l'invention et l'exécution synthétique sont comme deux principes fondamentaux de son travail pictural. La première consiste dans les figures simples ou composées qui renvoient à leurs sources référentielles et occupent la surface de la toile, conformément à une créativité personnelle, reformulant les données dans une structure réticulaire. Pour ce qui est de la synthèse, elle est, au fond, un principe traditionnel que l'on trouve chez Al-Mâwardi sous l'appellation : « al'ilfatou al'jâmia ». Il s'agit de la synthèse d'une forme à dimension traditionnelle et d'un coloris moderniste rigoureusement étudié.

Samir Triki s'ingénie à assurer une harmonie entre les éléments homogènes ou disparates, assemblés volontairement et prudemment sur la surface de la toile. Évidemment, la coloration doit être moderniste, à base de peinture à l'huile ou d'acrylique, au contraire du peintre décorateur ou amateur d'arabesque. À ce propos, rappelons les deux sujets problématiques que sont le dessin en tant qu'œuvre composée et le tableau coloré en tant qu'œuvre plastique et esthétique achevée. Dans cette perspective, quand on observe les œuvres de Triki, on constate la prédominance d'un coloris caractérisé par un certain dynamisme et des effets optiques, vibratoires et perturbateurs pour l'œil. Les opérations plastiques ne cessent de changer et de se diversifier en fonction des exigences du travail et de la conception de chaque projet. Les choix chromatiques se multiplient et nous découvrons dans chaque nouvelle toile une autre donnée (contraste, reflet spéculaire, rotation, déplacement). L'œuvre apparaît alors comme un habit de couleurs entremêlées avec une rigueur et qui réalisent les intentions esthétiques. Ces dernières sont

en rapport avec les effets optiques, denses, du patrimoine local et régional, ainsi qu'avec l'art des plasticiens modernes de l'Occident, comme Lazzarelli. On découvre également chez Triki une quête des équilibres chromatiques et les indices d'une sensibilité plastique particulière, comme la transparence, les légers contrastes des lumières, des couleurs et des intensités.

On décèle, en outre, dans certains de ses tableaux, la dominante du contraste chromatique qui détermine la présence des figures et l'aspect fini du travail. Les figures réticulaires apparaissent assez légèrement au premier plan d'intersection et deviennent plus fermes et plus nettes au second plan, en révélant les formes carrées au fond de la toile. Les couleurs tendent à être plus diluées, le vert, le jaune, le bleu et le rouge s'enchevêtrent. Ailleurs, le contraste chromatique prédomine dans les rapports entre des figures carrées du premier plan et les figures concentrées où prédomine le rouge foncé, au deuxième plan.

Les techniques de la peinture à l'huile et à l'encre ont permis à Triki de nombreux mélanges chromatiques, méticuleusement mis en œuvre. Ce qui mérite d'être retenu ici, c'est la différence logique entre l'apparence des figures et les structures réticulaires, par rapport au cadre de l'espace qui a inspiré le peintre. Celui-ci le revendique d'ailleurs clairement et cherche à le mettre en évidence. Il a choisi le coloriage et la finition du projet plastique comme un aspect principal du contraste entre l'esprit traditionnel, amplement colorié à l'aide du matériau disponible, et les techniques modernes qui rendent possibles les équilibres, autant que les perturbations optiques, euphorisantes, au niveau de la réception et de la perception à la fois.

C'est ainsi que nous dévoilons une septuple structure dans le traitement des deux réseaux essentiels de la toile. En effet, tandis que s'accumulent les formes linéaires, composées de sept parallèles horizontaux, les unes au-dessus des autres, en tournant autour d'un axe et engendrant des points d'intersection, d'autres réseaux sont construits sur la contiguïté, le déplacement et la rotation des unités du carré, lui-même divisé selon le parallélisme des lignes. Cette méthode générative associée au travail sur les lignes parallèles confirme l'inventivité du plasticien. C'est une méthode dans laquelle toutes les formes et tous les styles rythmiques déterminent la naissance de la structure réticulaire ou unitaire. S'y ajoute la distribution des couleurs qui puisent dans la particularité des matériaux, comme nous l'avons dit plus haut, un nouveau souffle. Le travail est, par conséquent, ancré dans la modernité, tout en différenciant l'inspiration décorative, traditionnelle, et l'art plastique moderne.

Si cet aspect de la méthodologie est aisé à saisir, les vibrations optiques engendrées par la distribution rythmique (reflet, rotation et déplacement) nous semblent, à leur tour, clairement tournées vers la modernité et l'esprit de rénovation. La transparence et la suggestion en profondeur (générées par l'accumulation, le choix des lignes, la

perturbation optique, le ressac) résultent d'une maîtrise des outils techniques utilisant des valeurs claires, d'autres plutôt pâles et d'autres encore contrastées, ou graduellement étalées. Un tel style entraîne une impression d'illusion optique, qui incite le spectateur à chercher le début et la fin, en vain. L'œil arrive juste à se remémorer l'origine de cette facture artistique et se trouve entraîné dans une lecture plurielle, formelle, chromatique, référentielle, composée, ou connotative, désignant des valeurs esthétiques que le peintre a insufflées à son travail.

On mesure donc la maîtrise des styles génératifs et synthétiques des arts décoratifs arabo-islamiques et, plus particulièrement de l'architecture, autant que des savoirs puisés dans les œuvres appartenant à d'autres civilisations, et dans tout ce que le peintre a appris sur les arts occidentaux, d'inspiration logique et mathématique. Les exemples évidents à ce sujet sont, par exemple, Vasarely et Echer, lequel recourt aux constructions par déplacement, rotation et jonction, modelées et intégrées à ses modèles figuratifs. Echer a mis au point le procédé qui consiste à transformer une figure naturelle en une figure géométrique, grâce à l'équilibration, à la récurrence rythmique et à la symétrie des axes et des foyers. Samir Triki, quant à lui, met en œuvre la rotation, les déplacements des formes géométriques et les lignes parallèles, pour créer un univers plastique qui nous semble familier ou reconnaissable. C'est le cas des figures stellaires, d'après la rotation du carré autour de lui-même, ou autour d'un axe, comme on le voit dans ses œuvres référant aux arts décoratifs et à la technique des arabesques.

Les expériences de Samir Triki trouvent donc leur inspiration dans le patrimoine soumis à une lecture moderne et contemporaine. C'est une lecture informée des fondements et des outils nécessaires à la production, au traitement des sujets et à la récréation des formes plastiques. Ses œuvres s'appuient sur une grande sensibilité chromatique qui ne s'arrête pas aux traits esthétiques des sujets et des matériaux traditionnels. Elles vont chercher leur inspiration au-delà du patrimoine, dans un travail plastique aux diverses connotations symboliques, intellectuelles et autres. Samir Triki l'a revendiqué depuis ses débuts, quand il a affirmé :

Vous m'étonnez ! Quelle différence et quelle contradiction y a-t-il entre les deux domaines ? Aujourd'hui, on ne peut être artiste plasticien sans joindre le travail pratique à une recherche théorique.⁽²⁵⁾

La question ne se limite pas à la défense de la logique mathématique comme outil esthétique, mais elle implique une conception globale de la création et de l'art en général. On sent qu'il y a chez le peintre une vision personnelle du travail artistique, conscient de ses moyens et de ses objectifs, qu'ils soient cognitifs ou matériels. Sa manière de procéder, par exemple, en traitant le tout et la partie, ou en alternant l'ancien et le moderne, suffit pour nous éclairer sur les grandes lignes de son credo esthétique.

Il use d'une seule ligne et la multiplie, faisant du parallélisme et du recouplement

une forme unique qu'il répète également. C'est de cette multiplication qu'il crée un motif différent, tantôt hétérogène, tantôt homogène, mais toujours attaché au rythme susceptible de rendre l'un dans le multiple et réciproquement, ce qui est en soi une récurrence de ses idées principales, inspirées des arts décoratifs arabo-islamiques. C'est en même temps une fenêtre ouverte sur l'essence des mouvements abstraits et purs, appris en partie dans la nature et dans la vie, et qui nous invitent à en deviner et contempler d'autres.

Sa conception esthétique est alors une quête aux confins de l'intime et de l'objectif, sans donner carte blanche à la logique rationnelle. Malgré la rigueur de ses œuvres issues généralement d'une étape de planification et d'un projet longuement mûri, il se laisse aller pour se délivrer de ces chaînes qui l'ont souvent rebuté et éloigné des pratiques de ses confrères.⁽²⁶⁾ L'objectivité, certes, apparaît dans la dimension mathématique qui scelle le passage de la conception à l'exécution, mais l'intime est à l'œuvre dans le maniement exceptionnel des formes et des couleurs.⁽²⁷⁾

D'après la présentation de ses travaux, où il cite le peintre Bissière, Samir Triki n'a emprunté aux autres que ce qui a emporté son adhésion au point de l'adopter et d'y ajouter sa peine mentale, affective et matérielle. Il a donc conçu un nouveau système où il n'a conservé de l'ancien que l'esprit, modelant d'une manière très personnelle les formes, les structures réticulaires et les compositions. Et même si ses travaux se réclament de l'art abstrait occidental, ils fondent une vision moderniste de l'art abstrait arabo-islamique. Il s'y évertue à ne pas assimiler les fondements spirituels, esthétiques et existentiels que l'Occident emprunte à une tendance théosophique, métaphysique et intérieure, d'un côté, et, de l'autre, la tendance islamique fondée sur la contemplation des choses et de l'existence, du point de vue de la foi et de l'essence du divin. On décèle, en effet, dans ses procédés cette dimension contemplative qui sonde le fond des choses et les secrets des phénomènes, ce qui lui fait dire :

La recherche de l'essentiel dans la nature (et c'est bien la fonction de l'art), nous conduit à la découverte des lois et des systèmes qui déterminent l'existence du mouvement. L'univers est un ensemble de rythmes mathématiques, manifestes et latents.⁽²⁹⁾

La concordance entre la conception et l'exécution est ainsi confirmée. Mais c'est une concordance relative, car l'équivalence totale est aussi impossible que la métamorphose de l'être en une machine. L'art abstrait n'est, chez Samir Triki, qu'une appréhension des forces qui gouvernent l'univers et ses rythmes. Cette appréhension n'affirme aucune confession religieuse ou métaphysique. Serait-elle alors une sorte de parallèle entre l'art abstrait et la science ?

En guise de conclusion

Nous avons vu comment Lotfi Arnaout et Samir Triki ont traité le fond du patrimoine arabo-islamique selon des démarches différentes et des visions modernes, inventives et rénovatrices. Le modernisme et l'esprit rénovateur résident dans ce qu'il est convenu d'appeler « la recherche plastique » dans les deux expériences. Lotfi Arnaout n'a pas cherché à intégrer l'étoile décorative, empruntée au patrimoine (tissage, plâtre, bois, métal...) dans l'espace esthétique moderne, mais il l'a exploitée comme un constituant basique d'un récit où les positions, les couleurs et les lumières sont des moments d'une narration optique aux visées picturales. Le peintre a manipulé d'une main ludique son plateau polygonal, d'après des règles structurales, respectueuses de la rigueur et, en même temps, il a créé les cadres plastiques, adéquats à la forme « stellaire ». Elle en revêt une dimension moderne, grâce aux couleurs, à l'apparence, à l'organisation et au mouvement. Il prend ainsi ses distances par rapport aux peintres qui ont instrumentalisé le patrimoine d'une manière brutale et superficielle.

Quant à Samir Triki, il s'est ingénié à fonder sa recherche picturale sur le plaisir mental que donne la peinture générative, à la faveur du maniement conscient et mathématique des figures réticulaires, au choix des structures unitaires ou composées et au calcul des éléments compositionnels. Tout cela, il l'a conçu, pratiqué, évidemment, selon la logique du nombre et de la norme héritée des ancêtres et renouvelée, d'après les mécanismes mis au point par les peintres modernistes. Sur cette base, Samir Triki prouve concrètement que les sources de l'art plastique arabo-islamique ne tarissent pas, et que le fait de puiser chez les anciens avec un esprit moderniste et une recherche méthodique consciente de ses objectifs est susceptible de revivifier le patrimoine et de le moderniser.

Notes

- 1- Samir Triki, « Évolution actuelle de la problématique du patrimoine et de la création plastique en Tunisie », in *Patrimoine*, op. cit. p. 84.
- 2- Dans sa thèse de Recherche approfondie, Ali Jallati écrit : *On déduit que l'art décoratif est quasiment la caractéristique essentielle des arts arabo-islamiques. Certains expliquent même la multiplicité de ces derniers par l'art décoratif, car la tapisserie, l'orfèvrerie, le travail des métaux, l'architecture, la calligraphie, l'écriture, les miniatures et d'autres formes artistiques ont en commun un seul trait, qui est leur appartenance à la culture islamique, géographiquement et historiquement, et leur utilisation de tous les styles décoratifs.* (*Ma bayna al'machhad wa achahâda. Kirâa fi moustawayât attarmîz li namâthij min arrakch*, sous la direction de Nasser Ben Cheikh, Institut des Beaux Arts de Tunis, 2001-2002.
- 3- Moulim Laaroussi note : *L'affirmation de l'idée d'un Dieu lumineux, en tant que principe transcendant et origine de toute création n'est apparue qu'en Extrême-Orient, d'après des documents relatifs à ce sujet des monothéismes. L'Islam est la dernière religion qui a instauré une transcendance sans pareille. Dans ce sens, la divinité n'est plus qu'une force cachée, inaccessible au regard. Elle est même intangible à la perspicacité et à la perception.* (*Al'fadhâ wa al'jassad*, Rabitâ, 1996, p. 73.)
- 4- Il y a dans le monde arabe une sorte de peinture qui tente de saisir la lumière comme un absolu à concevoir dans une parfaite transcendance. C'est pour elle un principe unique et unitaire, absolument diffus dans toute la toile, inaccessible au regard, voire aveuglant pour l'œil. C'est pareil pour la couleur qui peut attirer le regard. On peut revenir au carré de Malevitch même. Car les possibilités techniques peuvent protéger l'œil de l'aveuglement. Nous pouvons mettre le carré blanc sur une surface blanche et le mettre en évidence ; c'est ce qui donne les effets de relief et d'ombre. On se demande ici : un tel travail peut-il permettre de saisir la lumière absolue ? (Moulim Laaroussi, op. cit. p. 83)
- 5- Allusion à Apollon et à Dionysos, dieux grecs.
- 6- Tant d'exemples des plus probants montrent, en effet, que selon René Passeron, la racine la plus profonde de l'art n'est pas dans le culturel local dont s'occupent la sociologie et l'histoire, mais dans la corporéité commune à tous les hommes où qu'ils soient nés. Corporéité qui manifeste, à travers l'histoire, certes, la permanente oscillation des deux pôles de sa puissances physique : le dionysiaque et l'apollinien, en d'autres termes, la violence des pulsions corporelles et l'ordre mathématique. (*La Naissance d'Icare, Éléments de poétique générale*, Presses Universitaires de Valenciennes, 1996, p. 119.)
- 7- Nasser Ben Cheikh affirme : *Lotfi Arnaout est un être authentique. Il est bien plus préoccupé par l'acte de peindre que par l'idée de devenir un peintre socialement reconnu. Il continue à se définir sur la toile comme un objet de peinture. La peinture l'a envahi et il ne peut plus s'en détacher. Sa vie est un vrai problème, car il vit sa peinture comme un engagement personnel et non comme un travestissement social. Et autant que Belkhodja, Sehili, Amara Debbeche, Hatem El-Makki, Ridha Bettaïeb, Rafik El Kamel, Lotfi Arnaout a touché vraiment le mystère de la peinture et le mystère de l'être.* (*La quête de la tunisianité, III, L'Espace pictural*, op. cit, p. 5-6.)
- 8- Dominique Clévenot distingue deux éléments plastiques principaux, le bandeau et le panneau, qui gouvernent l'articulation de l'ornementation architecturale arabo-islamique, rythmant le mur selon un double système de continuité et de discontinuité (*Une esthétique de voile, Essai*

sur l'art arabo-islamique, Ed. L'Harmattan, Paris, 1994, p. 143.).

- 9- Pour les Arabes, le carré symbolise la terre et le cercle le ciel.
- 10- Il en confie l'expression à la forme, parce qu'il croit au pouvoir de celle-ci, d'autant plus qu'il connaît ses possibilités de s'élever au-dessus du contingent et de se maintenir dans l'essentiel, grâce à l'abstraction. (Dora Vallier, op. cit, p. 131.)
- 11- Abderrazak Khéchine, *Al'moufradâ fi al'founoun attachkiliâ*, Ed. Markaz al'fann al'hay, Tunis, 1988. La citation est de Mondrian, d'après un article publié in *Vouloir*, avec le concours de Michel Saufour, 1964.
- 12- Henri Bergson, *Attâka arrouhya*, traduction de Ali Mkallad, Al'mouassassâ al'jamiya li addirassât wa annachr wa attaouzi, 1991, p.42.
- 13- Gilles Deleuze écrit : L'ajout n'est pas un trait propre aux choses. Il est plutôt toujours extérieur aux frontières des choses...Donc, c'est dans le mouvement à l'intérieur de l'espace que les choses changent de position. Cependant, pendant les ajouts, l'ensemble se transforme et change de manière. (*Assourâ, al'harakâ*, trad. Hussein Ouda, Manchourât wizarat athakâfâ wa al'mouassassâ al'amma li assinimâ, Damas, 1977, p. 170.)
- 14- Nous avons distingué ailleurs cinq sortes de répétitions : la répétition stérile, la répétition intégrée, la répétition ascétique (celle des rites, celle de Sisyphe, celle des gestes, du travail, planter un clou), la répétition avant (préparatoire) ou la répétition structurale (interne à l'œuvre, le petit motif). Parmi ces espèces prémonitoires, nous pouvons distinguer avec Gilles Deleuze, au-delà de la répétition nue et de la répétition vêtue, (...) une répétition qui fait la différence ; Gilles Deleuze ajoute : *chaque art a ses techniques de répétition imbriquées*. (René Passeron, *La naissance d'Icare. Eléments de poétique générale*, op.cit., p. 159.)
- 15- Pour Kandinsky, en glissant vers le bleu, il apaise et calme en s'approfondissant. Noir, il se colore d'une tristesse qui dépasse l'humain, semblable à celle où l'on est plongé dans certains états graves qui n'ont pas de fin et qui ne peuvent pas en avoir. Lorsqu'il s'éclaircit, ce qui ne lui arrive guère, le bleu semble lointain et indifférent, tel le ciel haut et bleu clair. À mesure qu'il s'éclaircit, le bleu perd de sa sonorité, jusqu'à n'être plus qu'un repos silencieux et devient blanc abstrait. (Dora Vallier, op.cit. p. 74.)
- 16- « Samir Triki yaoudou ilâ abhâthihi, intilakan min al'fann al'islâmi », dialogue avec Assâd Orabi, journal « Al'hayat allondoniâ », 25/8/1998.
- 17- Ibid.
- 18- Extrait d'un entretien accordé à l'émission « lamassât al'ibdâa », Télévision tunisienne, produite et présentée par Rachida Triki et Lassâad Jamoussi, Radio et Télévision Tunisiennes.
- 19- Jacques Soullilo accorde à l'ornement une grande valeur en disant : *Avant même d'embellir, l'ornement est donc tourné vers l'autre, il lui est destiné et signale à son attention un rang ou une puissance*. (Le décoratif, Ed. Klincksieck, « Esthétique », collection dirigée par Marc Jiménez, Paris, 1990, p. 15.)
- 20- Nous n'avons pas voulu classer, ici, le décoratif ou l'arabesque dans la catégorie de la production artistique de moindre valeur.
- 21- Samir Triki déclare : *Je n'ai jamais été doué pour les mathématiques et je suis toujours incapable de dire ou d'écrire graphiquement le langage mathématique. Je me suis seulement amusé à essayer d'écrire plastiquement des transformations d'éléments formels*. (Rapport de synthèse présenté pour l'habilitation universitaire, Université de Tunis II, juillet, 1996, p. 40).

- 22- Samir Triki écrit : *Les titres de mes peintures (carré, polygone) en explicitent généralement la (ma) nature. Leur filiation à l'art géométrique arabe, islamique et pourquoi pas sémitique tout court, pour me conformer à l'idée de Massignon, paraît claire. On reprochera certainement à ces formes leur(s) origine(s) traditionnelle(s). Elle (la tradition) ressemble à une aura, à une matrice compensatrice. Pour les créateurs tourmentés qui se cherchent par et dans un langage d'emprunt, quoi de plus réconfortant que de renouer avec l'art arabomusulman ? Le retour aux sources n'est-il pas étroitement lié à la confiance en soi ? Qu'à cela ne tienne ! La création ex nihilo n'étant pas possible, l'emprunt est donc une nécessité, et puis, comme l'a dit Bissière : « On ne prend aux autres que ce qui nous appartient déjà ». Mais l'aliénation est-elle inévitable ? L'occidentalisation signifie bien une aliénation, dit Laroui, une manière de devenir autre, de se dédoubler, mais il existe une autre forme d'aliénation, courante bien que voilée, dans la culture arabe contemporaine : c'est la médiévalisation forcée qu'on obtient par l'identification quasi magique avec la grande époque de la culture arabe classique ». Le mal est pourtant bien indiqué ici par Laroui, il n'est pas dans la différence même, mais dans l'usage qu'on en fait. (Ibid., p.39)*
- 23- Selon Focillon, à un certain ordre des formes correspond un certain ordre des esprits et des formes. La vie des formes dans l'esprit n'est donc pas un aspect de la vie. Op. cit., pp. 75-77. Samir Triki écrit : *Nous appelons « Compositions régulières », ces formes récurrentes à l'intérieur d'un espace infini et sans frontières. Du point de vue des mathématiques, elles se fondent sur ce qu'il est convenu d'appeler les « groupes de symétrie ». Leur connaissance permet au plasticien qui les utilise en architecture ou dans d'autres métiers de mettre à l'œuvre toutes les possibilités d'une figure récurrente, à partir d'une seule unité précise. (Extrait d'une communication intitulée « Attawalod wa alfardiâ fi al'founoun al'arabyâ al'islamyâ », premier colloque international sur « Hawla afâk attanmiâ. Founoun azakhrafâ fi harf al'alam al'islâmi », Damas, 4-11, janvier 1997.*
- 24- Al-Mâwardi, Abul Hassan, *Adabou adoniâ wa addine*, Dâr al'koutob al'ilmyâ, Beyrouth, 1978, p. 148.
- 25- Entretien accordé au journal « *Al'hayat allondoniâ* », avec Assâad Orabi, op.cit.
- 26- Dans l'étude qu'il a consacrée à l'artiste Fakhfakh, comme dans l'entretien cité plus haut, Triki croit que ce peintre est soumis à un joug quelconque. (Voir l'entretien cité dans la note précédente et l'ouvrage : *Attourâth wa al'ibdâa*, Ed. Beyt al'hikmâ, Tunis.
- 27- Pour le peintre Boulogne (1670), la séduction et la tromperie sont la peinture de l'âme. Son apparence serait son essence. Il n'y aurait pas à opposer dessin et coloris. Ce coloris est une des plus nécessaires parties de la peinture (...) (Cité par Gilbert Lescault, in *Ecrits*, Ed. Armand Colin, Paris, 1992, p. 274.)
- 28- Cité in *Rapport de synthèse*, présenté pour l'Habilitation universitaire, Université de Tunis II, juillet 1996, op. cit., p. 39.
- 29- Entretien accordé au journal *Al'hayat allondoniâ*, op.cit.
- 30- Il existe une connexion étroite entre le pouvoir d'abstraction et la capacité créatrice à différencier le caractère concret de la pensée de surface. L'art et la science moderne ont atteint tous deux un très haut niveau d'abstraction. Voilà qui suffirait, s'il en était besoin, à prouver la santé mentale de la civilisation hautement créatrice qui est la nôtre. (Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art. Essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. Traduit de l'anglais par Francine Lacoue Labarthe et Claire Nancy, préface de Jacques-François Lyotard, Editions Gallimard, 1974, p. 169.

Calligraphie... Esthétique... Modernité limitée

Yassine Nessayer

I

Cette étude s'intéresse essentiellement à la calligraphie en tant qu'art relié à la religion et au patrimoine, et fondé sur la philosophie arabo-islamique. Il sera question des différentes orientations calligraphiques adéquates ou inadéquates à une telle vision, ainsi que de la relation de la calligraphie et de l'esthétique avec le concept de modernité plastique, pour comprendre s'il s'agit d'une relation de soumission ou d'insoumission à cette philosophie.

Notons d'abord que la calligraphie ne se limite pas à l'usage de la lettre. Elle est un art qui associe la forme au mot, puisque la couleur peut y assurer la fonction d'un langage calligraphique. Autrefois, la langue était initialement un langage plastique, autant que le son a d'abord signifié conventionnellement telle ou telle idée.⁽¹⁾ Il me semble que plus d'une investigation s'impose au chercheur, en particulier, sur ce qui a trait à la vision philosophique qui préside à l'exploitation de la calligraphie, à son esprit actuel et à venir. Ainsi, le passage de la calligraphie à l'esthétique et à la modernité ne peut se faire sans des passerelles cognitives, enrichies par les expériences particulières des artistes arabes et du mouvement calligraphique, au plan mondial. Sa compréhension n'est pas une entreprise aisée pour une seule recherche. La calligraphie n'est pas l'affaire d'un seul artiste, ni même la particularité d'une seule région du monde musulman, à l'exclusion des autres. C'est plutôt un courant artistique qui puise à la source de la philosophie arabo-islamique, la transgresse, imite la tendance mondiale actuelle et subit son influence.

L'observation actuelle de l'évolution de la calligraphie issue des inventions et de l'interculturalité nous permet de constater qu'elle a intéressé divers domaines : arts, architecture, décoration, impression. Donc, quand on évoque ce champ artistique, on pense à son histoire complexe, longue de plusieurs siècles, allant de l'époque antéislamique à nos jours. Elle est présente dans tellement de cultures et de pratiques artistiques, qu'elle a enrichies et dont elle a tiré profit, qu'on la considère, à présent, comme un courant à part entière, que ce soit en Orient (l'Inde, la Chine, le Japon, l'Iran, la Turquie, le

Moyen-Orient), ou en Afrique du Nord, ou encore dans le monde occidental, qui a subi de manière positive l'influence des arts orientaux en général, au courant des 18^e et 19^e siècles. La calligraphie n'est donc limitée ni à des frontières géographiques, ni à des domaines artistiques particuliers qui serviraient de base à son étude historique.

II

Ensuite, il faut remarquer qu'elle relève d'une conception dynamique, car elle n'utilise pas seulement la lettre, mais les alphabets de toutes les activités manuelles et intellectuelles. Le mot : *hirfa* (littéralement : métier) est dérivé du mot *harf* (lettre), ce qui signifie que l'alphabet de l'ébénisterie, de l'agriculture ou d'autres activités manuelles comme le tricot et la plomberie, ou d'arts populaires, littéraires et intellectuels peuvent donner des produits calligraphiques, étant pourvus d'alphabets spécifiques. Notre propos ne s'intéressera pas aux esthétiques de tous ces domaines, mais il fallait mentionner l'ampleur du champ, surtout du point de vue de la pensée philosophique arabo-islamique.

Les quatre concepts qui composent le titre de cette étude : *lettres, esthétique, modernité* et *limitée* impliquent en eux-mêmes une problématique critique, puisqu'ils signifient le recours à trois domaines conceptuels différents. Il y a précisément l'alphabet arabe qui a donné l'écriture, puis le fond culturel duquel viennent les signes, puis l'image calligraphique et l'abstraction. Toutefois, dans l'esprit du plasticien, les lettres arabes ne sont pas dissociées de la vision philosophique de l'Islam, particulièrement sa pensée religieuse. Quelles que soient les formes artistiques directes et symboliques qui en émanent, et quelles qu'en soient les matières et les compositions, elles relèvent toutes du référent religieux du principe philosophique arabo-islamique, qui est l'unicité de Dieu. La puissance de ce référent philosophique est telle qu'elle détermine toutes les activités intellectuelles et sociales du Musulman. Ainsi, la structure référentielle n'est pas seulement intellectuelle, mais institutionnelle, c'est-à-dire qu'elle détermine la manière de penser et de vivre, comme nous l'expliquerons avec détails, tout au long de cette étude.

Sur le plan artistique, il ne sera pas facile de comprendre pratiquement le rapport entre la calligraphie et la philosophie arabo-islamique, sans une localisation spatiale. La linéarité de la calligraphie, qui embrasse l'espace (la feuille, le mur, la toile) et forme une masse optique lisible et visible, dans une telle combinaison avec les constituants du tableau, est une tentative d'incarner visuellement et concrètement cette vision philosophique, pour transmettre l'unicité divine de son origine transcendante au réel. Il s'agit donc moins d'une satisfaction esthétique que d'une activité spirituelle dont la calligraphie a le secret et la capacité de la rendre palpable. Elle nous donne même le sentiment, en contemplant ses œuvres, d'être plus proches de Dieu.

Comme nous le verrons plus loin, cette révolution esthétique de la calligraphie est imputable à la force de la philosophie arabo-islamique dans la transformation d'un

art en une structure philosophique qui veille sur le religieux, le protège, lui donne plus d'impact et lui ouvre de nouveaux accès pour accueillir toutes les pensées. Si les lettres sont exploitées comme un artefact optique par le maniement soit d'une seule lettre, soit de plusieurs, elles se transforment en une abstraction signifiante dans un espace abstrait lui aussi, en dépit de leur lisibilité et de leur visibilité. Autrement dit, grâce à l'art, les lettres deviennent une image composée, qui transmet l'esprit divin à la vie réelle. Le processus était d'abord d'ordre décoratif et utilitaire, puis il est, enfin, devenu esthétique et philosophique, en passant par un nombre infini d'autres transformations internes.

Quant au concept : *esthétique*, qui intervient dans notre titre, il signifie une méthode d'évaluation et d'orientation du travail, à partir de quelques échantillons d'œuvres artistiques, l'objectif étant d'en cerner la valeur artistique. Aussi traiterons-nous la calligraphie en tant que création qui libère l'homme de la vision directe et transitive des pratiques religieuses, et qui lui ouvre un horizon sur la dimension transcendante de l'image calligraphique, c'est-à-dire sur l'esprit qui lie les lettres à Dieu. Nous verrons que c'est là l'un des axes de l'esthétique qui détermine tous les fonctionnements des tableaux calligraphiques, y compris les plus modernes d'entre eux. D'après cette définition de l'esthétique, nous étudierons l'évolution de la calligraphie (des effets formels à la dimension absolue), et nous analyserons trois niveaux relationnels : la calligraphie et la religion, la calligraphie et l'espace, la calligraphie et la masse. L'esthétique, comme pratique religieuse, marque un devenir de l'être et des liens entre le Créateur et ses créatures. Nous l'expliquerons à l'aide de quelques exemples d'œuvres de certains peintres qui pratiquent la calligraphie selon une certaine progression conceptuelle et formelle.

Pour ce qui est du concept de : *modernité*, auquel nous ferons appel, il concerne le style selon lequel la calligraphie s'est muée en un discours et en une méthode globale qui comprennent la peinture, bien sûr, mais aussi tous les styles artistiques en progrès. Comme nous le verrons, il s'agit d'une modernité limitée, dont les évolutions intellectuelle et formelle remarquable lui ont permis de se libérer de certaines chaînes religieuses que lui imposaient quelques affairistes internationaux, sans toutefois se départir de sa référentialité philosophique générale, indiquée plus haut. Elle n'est donc pas aussi libre que le laisse supposer le concept de modernité occidentale. C'est-à-dire qu'elle demeure attachée à ses origines philosophiques où l'esthétique a un objectif essentiel, à savoir se rapprocher de Dieu, à la faveur du mot. Voici donc une conception de la modernité qui est d'une ampleur en même temps précise et mystérieuse, dont on ne pourra maîtriser ici toutes les dimensions. Elle relève du social et du commun, mais aussi d'une vision philosophique, intellectuelle et culturelle qui détermine toutes sortes d'activités participant au progrès social.

Cette trinité conceptuelle se caractérise ainsi par son ampleur qualitative et ses liens avec des champs cognitifs relevant d'époques différentes. Le matériau des lettres

est en effet aussi ancien que l'homme, tandis que l'esthétique et la modernité émanent de courants philosophiques et de civilisations récents. Si nous voulons les parcourir ici, nous devons renoncer à de nombreuses thèses qui nous empêchent, d'un côté, de synthétiser les concepts et, de l'autre, de les adapter à un contexte contemporain.

III

Diversifier les sources

On reconnaît la particularité réelle des arts islamiques surtout quand on les compare à des arts similaires. L'esthétique calligraphique arabe est-elle alors née d'une influence des écritures hiéroglyphiques et nabatéennes anciennes, dont on connaît les vestiges, découverts au 3^e siècle de l'Hégire et réutilisés comme modèle dans l'ornementation de sépultures et de certaines toiles ? Provient-elle plutôt exclusivement de la philosophie arabo-islamique et de ses développements cognitifs ? A-t-elle acquis une valeur artistique lorsque les calligraphes arabes et d'autres ont consacré l'idée de l'unicité de Dieu dans leurs créations ? Ou est-elle le résultat des contacts avec les autres cultures et civilisations, grâce à la traduction et à des travaux d'orientalistes ? Ou encore est-elle due à toutes ces sources à la fois ?

Quand on étudie le rapport entre la calligraphie et la religion, on décèle le caractère mystique et abstrait de cet art qui épuise l'énergie du calligraphe en contemplation devant Dieu. Dans ce sens, la langue arabe se cristallise en images, en mots, puis en masses, conformément à la fonction d'une structure abstraite et sacrée qui consacre son esthétique au principe de l'unicité divine. Même si les arts de la calligraphie ancienne et moderne ont évacué le récit, les témoignages et le conte religieux, contrairement aux arts chrétiens (histoires des prophètes peintes dans les églises), ils se sont concentrés sur le principe de l'unicité de Dieu. Celle-ci se décline de mille et une manières dans le travail sur les lettres, en mode autonome qui en fait ressortir les richesses particulières, capables, à elles seules, de donner une masse suffisante pour couvrir la surface de la toile, incomparable avec d'autres arts.

Certains échantillons montrent comment la calligraphie a inventé plusieurs possibilités plastiques pour incarner une esthétique propre, tenant lieu d'adoration. La critique en est problématique car, devant une toile, on est démuné de ces critères méthodologiques qui en facilitent l'interprétation. On bat la campagne dans diverses directions critiques, soit en remontant aux sources islamiques, soit en se référant à l'art abstrait moderne, soit en invoquant tel ou tel artiste ancien, arabe ou occidental. Aussi pensons-nous que la critique calligraphique s'inscrit dans la vision générale relevant de la culture et de la philosophie arabo-islamique, qui ne sort pas du cadre de la construction / déconstruction, et dont la motivation est la crainte de tomber dans l'interprétation profanatrice de l'œuvre calligraphique. Adonis écrit à ce propos :

L'alphabet est une abstraction. C'est pour cela qu'il est riche. Sa puissance de dévoilement est plus profonde ; il est plus sûr et plus durable que l'image. De plus, le langage des lettres est plus proche de l'âme et de la conscience que ne l'est l'image. Il est donc plus perméable aux charges significatives. L'abstraction divine est alors rendue par l'abstraction des mots. L'encodage transcendantal et l'encodage linguistique se correspondent. Dieu est en effet un mot, non une image ; il est intangible à l'aide des images qui proposent une perception optique illusoire, mais qui demeure tangible à l'aide des mots dont les sièges sont l'esprit et le cœur, et qui sont en eux-mêmes des abstractions. ⁽²⁾

Personnellement, je crois au concours de toutes ces sources à l'évolution de la calligraphie. Nous voyons aujourd'hui certaines œuvres, comme celles de Madiha Omar, d'où le divin est éliminé au profit d'un style purement esthétique et moderniste, à côté d'œuvres à tendance spiritualiste, et d'autres encore à fonction ornementale et décorative, et ainsi de suite. À présent, la calligraphie est effectivement devenue un courant artistique moderne qui nous permet d'opter pour une approche critique ouverte.

IV

Mais ce sera sans doute une approche peu aisée, voire risquée, puisque la calligraphie a été confrontée à un certain nombre d'entraves d'ordre religieux, qui restreignent l'usage de cet art à une fonctionnalité transcendantale, dont les autres religions se sont débarrassées, à savoir la décoration, les miniatures et les arabesques. Nonobstant de tels obstacles, nous tenterons de trouver la grille méthodologique adéquate à la lecture de la calligraphie. Elle est un art moderne partiellement dissocié de ses procédés religieux anciens ; elle est ancrée dans les diverses valeurs du contexte moderne, contribuant ainsi à expliquer quelques aspects du modernisme, sans renoncer complètement à son ancienne vision philosophique.

Elle admet les réquisits de l'art en général. Elle est donc loin de se confiner catégoriquement dans des a priori cognitifs. Elle s'est ouverte sur le progrès et sur l'altérité pour décider elle-même s'il faut reconduire fidèlement l'esprit philosophique de l'Islam, s'il faut consacrer les influences de l'Occident ou s'il faut juste entériner les expériences diverses des plasticiens et des calligraphes. Notre ambition ici est seulement de suivre le parcours propre de la calligraphie, sans rien plaquer sur elle a priori. Car tant d'activités humaines, telles que la littérature, la danse, le chant et la musique, n'ont pas été astreintes à la fonctionnalité religieuse, et certaines d'entre elles ont été abandonnées et ont complètement disparu.

La calligraphie, elle, est à base de lettres. Sa vision artistique spécifique lui donne une valeur esthétique liée à la conception contemporaine du religieux. Les œuvres d'Al-

Wassiti, bien que produites anciennement, ont acquis ultérieurement la portée artistique qui leur convient. Les *Mille et une nuits* font partie à présent du patrimoine culturel mondial, grâce à leur très vaste imaginaire, les contes populaires et les hagiographies, riches eux aussi en passionnantes histoires sociales et tribales, comptent maintenant parmi les composantes orales du fond culturel arabe. Il s'agit, dans tous les cas de figures, de formes artistiques dont certaines sont apparues avant l'ère islamique, mais qui ont pu être reconduites sous l'Islam et ont progressé vers des conceptions artistiques modernes. Elles n'ont cependant pas été marquées du sceau de la sacralité, comme cela a été le cas pour la calligraphie, qui est parvenue à une place très importante parmi les arts à l'honneur, grâce à sa dimension transcendante.

Dans les études et les recherches disponibles, on recense trois théories sur la consécration de la calligraphie comme l'un des arts plastiques modernes. Pour la première, elle n'est qu'une forme authentique et évoluée par rapport à ses origines esthétiques provenant de l'alphabet arabe et des arts islamiques. Pour la deuxième, elle a eu beaucoup d'influence sur les arts occidentaux et sur des artistes orientalistes qui s'en sont inspirés avant de l'adapter à leur vision, et selon les moyens techniques modernes, puis l'ont tout à fait intégrée au courant moderniste européen. La troisième, enfin, est axée sur la dimension mystique de la calligraphie. Nous essaierons de puiser dans ces théories des éléments utiles à notre propos, sans entrer dans les détails.

Pour ce qui est de la première, et à travers une lecture des racines de la calligraphie, nous constatons qu'elle a évolué en trois étapes. Celle, d'abord, de la miniaturisation qui sera une base. Il s'agit là d'un art spatial abstraitif, pour lequel la partie fonctionne comme un noyau d'un tout, qu'elle signifie et dont elle évoque l'énergie par accumulation, qui n'est pas une simple répétition. La partie est ce monde miniaturisé qui contient tout l'univers. Cette conception spatiale, qui fait d'un seul mot tel que *Dieu* le signifiant d'une multiplicité de mots, a des fondements cognitifs selon lesquels la répétition est aussi une variation et un renouvellement. La voix qui reprend le nom d'*Allah* pendant les rites et les prières n'est pas une simple reprise du mot, mais une scansion renouvelée et amplifiée grâce au procédé de la répétition. Donc, les petits noyaux contenus dans une lettre deviennent de grands noyaux par la répétition même, la miniature est ainsi un noyau avant d'être une particule. L'art de la miniature est présent dans le traitement esthétique de la lettre, puisque par la main du calligraphe, celle-ci devient mot, puis masse, image et étendue. En tout cela la lettre conserve son imprégnation par l'esprit divin et crée, pour le regard, ce royaume artistique de nature visuelle et d'une valeur extraordinaire, auxquelles les couleurs graduelles et les mouvements du pinceau donnent une plus-value expressive.

Cette manière de procéder contribue à enraciner la calligraphie dans sa fonctionnalité religieuse, puisque le regard n'arrive pas à l'en dissocier, même dans le cas d'un usage non sacré. En effet, la lettre subsume un monde qui la surpasse de loin, conformément à l'esprit de la miniature.

Concernant la ligne issue du point, il faut remarquer que la miniature l'a utilisée dans la structure de la forme optique comme matériau qui fait abstraction du réel et ré-énonce la transcendance d'une manière contemplative. La miniature porte, effectivement, vers un au-delà imaginaire, selon une organisation esthétique de l'espace. Toute l'attention spirituelle donnée à ce dernier prouve à quel point la configuration plastique est allégorique, tout en soufflant la vie et en lui conférant grâce et paroxysme expressif.

La deuxième étape de l'évolution de la calligraphie est celle des arts décoratifs. Ils ont eu un rôle prépondérant grâce à la souplesse de l'expression calligraphique. Ils se définissent comme une structure imaginaire destinée à contenir les dimensions d'une vision optique concevable et compréhensible. Cette structure prend des formes et se meut en avant, en haut, en bas, tourne sur elle-même, avec des ondulations continues comme une vague qui entrerait dans quelque ustensile apprêté à ses mouvements, et qui dessinerait, pour notre regard, une image multidimensionnelle. Cette énergie artistique expressive a permis à la calligraphie une percée à la fois visuelle et métaphysique, reliant le réel et l'imaginaire, l'image et ses lectures, et assure l'accès à une surface chromatique concrète. C'est cela qui confère une certaine souplesse à la masse du tableau. Ce point est très important et nous l'analyserons en étudiant l'esthétique calligraphique où la lisibilité des lettres est abandonnée par la peinture moderne au profit d'une pratique immanentiste, qui a beaucoup d'influence sur de grands peintres, comme le dit Toni Martinet dans son étude.

Ce qui est important dans la relation de la calligraphie avec les arts décoratifs, c'est sa structure plastique qui se décline en deux sortes : lignes courbes et lignes droites. Ces deux méthodes ont fait que cet art a absorbé tout l'espace et l'a manipulé en contournant les tabous et les interdits islamiques. On verra que les détours et les sinuosités enrichissent ultérieurement l'art abstrait d'une certaine énergie spirituelle de la ligne, favoriseront l'autonomisation de la forme et la débarrasseront partiellement de l'emprise religieuse. On verra aussi que l'art décoratif s'ouvrira à divers domaines tels que l'architecture, les décors intérieurs des habitations, des mosquées et d'autres lieux. Il aplanira le terrain devant la peinture, particulièrement en ce qui concerne les mouvements ondulatoires, répétant les motifs et les éléments colorés sur la surface de la toile.⁽⁴⁾ Cela sera repris par un certain nombre de peintres occidentaux, notamment Picasso et Paul Klee, que l'on considère comme le père spirituel de la calligraphie occidentale et qui a inspiré beaucoup de plasticiens orientaux, à l'instar de Shakir Hassan Al-Saïd, Nja Mahdaoui et d'autres.

La troisième étape est celle de l'art de l'écriture proprement dite. Elle a évolué des formes arborescentes vers les formes poétiques, jusqu'à l'abandon de l'image. Dans l'art arabe, on trouve de nombreuses contributions poétiques de forme calligraphique, comme celle de l'Irakien Nasser Moones, ce qui constitue un effet important de l'évolution calligraphique décrite ici. L'écriture islamique a trait, en effet, à la philosophie des profondeurs spirituelles de l'homme et fait partie d'une culture spécifiquement humaine,

quel que soit le pays où elle est en usage. C'est ce secret spirituel qui transforme les lignes en media de communication avec la transcendance, que l'Occident a compris et dont il a affiné les procédés, pour les mettre à profit et les intégrer à l'expressionnisme autant qu'à l'art abstrait. Hubert Rude écrit à ce propos :

L'expressionnisme abstrait, comme mouvement artistique, n'est autre qu'une pratique et un prolongement de l'abstraction calligraphique, conçue comme une expression individuelle. De là, on constate son rapport étroit avec l'art calligraphique oriental. ⁽⁵⁾

Le chercheur grec, Alexander Polo, note à son tour :

L'écriture arabe est un art avant-gardiste et fondateur. Elle a une place exceptionnelle par rapport aux calligraphies des autres peuples.

Ce qui justifie une telle assertion, c'est que la calligraphie s'appuie sur une philosophie religieuse dans laquelle elle puise une force et une méthode.

Siegfried Calò, critique allemande, visitant une exposition tenue à Bagdad en 1973, dit à ce sujet :

Dans tout ce que j'ai vu, je n'ai pas relevé un seul produit qui révèle sa source arabe et s'en réclame, sauf ces œuvres qui ont des liens avec la langue.

Évidemment, elle entend, par là, la langue arabe et sa profondeur religieuse. Car la calligraphie est une révolution dans et par la langue. Quant au génie espagnol Picasso, il a reconnu une fois que les lettres et les courbes de la calligraphie constituent une matière étonnante, et que le point paroxystique qu'il avait voulu atteindre dans la peinture, il l'avait découvert dans l'écriture islamique, qui l'avait devancé depuis longtemps sur ce chemin. ⁽⁶⁾ Ainsi, la calligraphie arabe était cette forme esthétique autour de laquelle se sont unifiés les goûts et les regards des Musulmans, dans l'art décoratif des mosquées, allant des contrées mongoliennes et caucasiennes, jusqu'aux minarets turcs et albanais, au nord, en passant par des pays arabo-islamiques. Cette unité artistique a été même plus puissante que les langues, car l'écriture arabe étant la langue du Coran, elle véhicule le message de Mohamed, à travers le monde et le sera pour toujours.

V

Ces trois étapes ne sont pas successives mais entremêlées, ce qui a permis à la calligraphie d'inscrire dans son parcours un thème social constamment repris par les miniatures, les arts décoratifs, l'écriture et l'esthétique calligraphique, faisant finalement de la plastique optique à valeur religieuse une véritable discipline picturale. Cependant, ce processus demande des techniques, des conceptions, des expériences et une base théorique. Transformer le son vocalique en une masse artistique demeure, effectivement, la finalité de la calligraphie. Les procédés plastiques consacrés dans les divers managements

formels d'une seule lettre (retour et répétitions, entre autres) ne sont qu'un langage secret et profond ancré dans une lecture philosophique de l'univers, où le sensible réfère à la transcendance et la masse invoque une adoration visuelle. Par conséquent, cette philosophie conservatrice ne se limite pas aux préceptes religieux, rigoristes, mais étend son champ aux lettres, aux mots, à la peinture et à la poésie. L'œuvre artistique qui procède ainsi en allant de la métaphysique au réel, va au-delà de l'intention. Elle signifie l'Être divin, à la faveur d'une unité itérative et mystique qui habite le mot.

Il ne s'agit pas ici d'une adoration de Dieu, qui s'arrête à l'usage des mots, mais d'une adoration qui, grâce à la scansion visuelle des mots, apporte le sentiment d'une plus grande proximité avec Dieu, d'une soumission physique à la puissance spirituelle des mots, dont la répétition mène à l'union de l'immanence avec la transcendance. Il faut comprendre que la calligraphie, en tant que forme évoluée de la langue, est favorablement admise en Islam. Elle n'est pas un art figuratif, mais une peinture des mots en eux-mêmes, avec cette même profondeur du mysticisme, dont la clef de voûte est la négation du monde visible et le refus de l'athéisme rationnel. Dans ce sens, l'écriture calligraphique est porteuse de vérité transcendantale, la miniature ouvre les portes de l'espérance, la peinture dit l'existence, l'écriture consacre l'adoration et se consacre en tant que langage religieux.

L'imam Ali dit à ce propos : « *La belle écriture dit le vrai sous un jour plus clair* », associant ainsi la vérité divine à la beauté, à la véracité et à la clarté. Il dit également que *l'écriture est l'une des choses les plus dignes d'intérêt et les plus joyeuses,*⁽⁷⁾ c'est-à-dire qu'elle apporte à chacun une joie individuelle. Ibn Abbas affirme, dans ce sens, que *l'écriture est le langage de la main*. Autrement dit, elle est l'art de transformer l'écrit en parole, puisque *la langue et la main annihilent ainsi l'image et révèlent le sens de la vérité infinie.*⁽⁸⁾

Sur un autre plan, on constate un rapport très étroit entre les diverses formes de l'art arabe, comme les arabesques, la calligraphie et la poésie classique. Celle-ci, par exemple, s'appuie sur le son et la répétition musicale pour atteindre son au-delà, ce secret qui habite l'âme d'un peuple. La poésie est en effet porteuse des traditions de ce peuple, de sa culture et de son identité. On voit ainsi comment l'Islam a eu une attitude plutôt négative à l'égard de la poésie qui figure le monde par les mots, exception faite de la figuration utile aux croyants.

Il y a entre le rythme spatial de l'écriture et le rythme de l'itération poétique une réelle correspondance. C'est une espèce d'équilibre culturel entre le premier, consacré à l'absolu spirituel et le second, réservé aux choses de la vie. Certes, cette correspondance formelle entre les deux n'est pas de l'ordre du visible, mais l'observation des rythmes dans les deux arts permet de cerner la ressemblance. Nous ne pourrions expliquer ce phénomène étonnant et prétendre limiter l'ineffable succès de la calligraphie islamique.

Nous voulons simplement constater l'égle audience des deux arts aux visées divergentes.

Loin d'être juste une figuration linéaire de l'immanence humaine, la calligraphie demeure, en fin de compte, amarrée sur une matrice philosophique conservatrice, qui utilise l'art de l'écriture pour une fin spirituelle précise, celle de préserver le principe de l'unicité de Dieu. Foncièrement liée au Coran, elle donne la primauté absolue à l'intériorité par rapport à l'extériorité, à l'infini par rapport au réel déterminé, à l'invisible par rapport au visible. *Al'kalima* (mot) se décline au féminin. Elle est donc grosse des énergies initiales de la création et nous fait toujours assister à l'infini. Quand elle se transforme en figure calligraphique, elle se souvient de sa vocation transcendante. Les mouvements qu'elle épouse (ondulation, retour, ressac, enchevêtrement, symétrie, rotation...) incarnent toutes les dimensions, subsument tous les signes (mot, ligne, couleur) et ne s'arrêtent à tel ou tel élément du visible que s'il est un seuil de l'invisible.⁽⁹⁾

VI

Dans la perspective de la théorie des sources et de l'influence, la critique précise que les arts islamiques ont été connus en Europe vers la fin du 18^e siècle et le début du 19^e, c'est-à-dire à l'époque où ce continent vivait une renaissance intellectuelle, culturelle et économique, et ouvrait des voies commerciales en direction de la Chine et de l'Inde, en passant par l'Orient. La pensée de Saint-Simon, en France, sous Napoléon II, était le moteur essentiel du projet du canal de Suez en vue de relier l'Europe et l'Orient, promouvoir le commerce et explorer les merveilles et les trésors du monde. C'était une conséquence des progrès européens dans les domaines de l'industrie, des finances, du commerce, de la culture et de la puissance militaire. Certaines œuvres maîtresses arabes ont été traduites dans les langues européennes, entre autres les *Mille et une nuits*, *Rissalat al-Ghofran*, de Maarri et des ouvrages d'astronomie, de médecine et de philosophie.

À cette époque de lutte entre science et sacré, Goethe a écrit son chef-d'œuvre : *Faust* (1831). L'Europe voulait donc se débarrasser du joug de l'Église au profit du progrès intellectuel et technologique. La même période a également connu la découverte et la diffusion des arts orientaux, grâce, par exemple, aux diplomates, aux voyageurs éclairés, aux artistes voyageant en Orient, ainsi qu'aux peintres orientaux qui organisaient des expositions des œuvres arabo-islamiques dans certains pays européens. En 1873, des ailes d'expositions européennes étaient entièrement consacrées à cet art oriental et partiellement ottoman. Les Tunisiens et les Algériens avaient exposé des toiles islamiques décoratives, des miniatures et des tableaux calligraphiques. Cette diffusion touchait plusieurs villes d'Europe, ce qui a provoqué le phénomène de l'orientalisme, comme l'affirme Edouard Saïd.

Néanmoins, nous devons revoir notre vision de notre être en dehors de la représentation que l'Occident nous a réservée. Les arts plastiques peuvent être ici notre

recours pour nous réapproprier notre image, dans cet espace que la calligraphie a conquis grâce à sa dimension moderne, qui a fait éclater les frontières géographiques. En dehors de cette influence des expositions de l'art arabo-islamique, certains artistes de renommée mondiale, comme Delacroix, Van Gogh, Gauguin, Kandinsky, Max Ernst, Matisse, Paul Klee, Cocacha, Tris, Picasso et d'autres avaient privilégié, dans leurs voyages et déplacements, l'Orient, l'Afrique du Nord et surtout l'Égypte, la Tunisie, l'Algérie, le Maroc et l'Extrême-Orient. Ils y ont cherché des formes artistiques particulières, cette énergie spirituelle de la culture orientale et, ayant subi l'influence de leurs découvertes, ils ont développé ce qui les a le plus marqués dans leur exploration, selon leur vision propre. Les exemples les plus notables sont Renoir, Matisse, Paul Klee et Picasso.

La question qui s'impose maintenant concerne l'intérêt de ce mouvement culturel, économique et politique pour la calligraphie. Sur le plan technique, on relève un certain nombre d'indices de l'influence de la culture occidentale, que l'on peut résumer en cinq points :

- Premièrement, l'apparition de quelques écoles où la calligraphie opte pour certaines esthétiques exclusives, à l'instar de l'expressionnisme et de l'art abstrait.
- Deuxièmement, le fait que de nombreux artistes célèbres et expérimentés sont sensibles à la valeur esthétique de la lettre, tels Picasso et Paul Klee, qui puisent des procédés dans l'esprit et la nature de l'Orient.
- Troisièmement : la pensée moderne, les techniques, les projets de modernisation, l'expansion du commerce et de l'industrie, le pouvoir de l'argent, le nationalisme, l'apparition de la classe ouvrière, la pensée marxiste, tous ces facteurs et d'autres ont ouvert de nouveaux marchés et élargi l'espace utilitaire des arts. L'augmentation du nombre d'expositions en fait foi.
- Quatrièmement : le développement du phénomène de l'interculturalité a permis les échanges dans les domaines de l'art, de la science, de la philosophie, de la pensée et de la médecine. L'influence de l'ère andalouse en Europe a été très grande en philosophie, mais aussi dans le commerce, particulièrement entre l'Afrique du Nord et l'Europe, ce qui a encouragé de nombreux artistes à résider pendant de longues durées dans les pays du Maghreb.

Cinquièmement : la culture orientale se caractérise par une souplesse intellectuelle et formelle qui constitue sa force spirituelle et l'esprit faustien en arrière plan du progrès technologique.

L'esthétique

VII

Après l'analyse des sources et des concepts de base, il convient d'étudier le substrat philosophique qui détermine l'évolution de la calligraphie. Nous constatons qu'il y a une référentialité philosophique essentielle qui est l'esprit constructif et conservateur se déclinant en cinq principes. Ils résument selon nous toute la pensée arabo-islamique, ses représentations sociales, politiques et culturelles, y compris celles qui touchent aux arts et à la littérature.

L'esthétique paraît de ce point de vue comme une étude d'une relation où interviennent deux instances : le calligraphe qui, à partir des lettres, crée une œuvre contemporaine en préservant nettement leur dimension spirituelle, et le destinataire qui change de goût et d'opinion en réaction au traitement méthodique et évolutif de la forme et de la fonction de la calligraphie traditionnelle.

Il y a lieu de noter ici l'existence d'une lutte souterraine, qui oppose le progrès des moyens de communication et de réception propres à la société moderne, à l'attachement de la calligraphie à la thématique religieuse qui en limite l'évolution.

Cette émulation dialectique qui oppose l'esprit du créateur et la réaction du destinataire a engendré une révolution interne, dans le sens où l'esthétique moderne a intériorisé la portée spirituelle de la calligraphie. L'artiste préserve donc la spiritualité foncière de cet art tout en adaptant sa technique au progrès économique, culturel et architectural. Il conserve la lettre comme matériau de base et thème d'ancrage, mais agit sur sa structure et sur sa fonction plastique, l'intègre à l'espace pictural, en explore les potentialités expressives pour la libérer tant soit peu de ses anciens usages (miniature et écriture), et lui en réserver de nouveaux, grâce à la toile calligraphique.

Notre propos sera focalisé maintenant sur la soumission / insoumission de la calligraphie à l'esprit conservateur, référentiel. Le principe de l'unicité divine, complexe et unificateur, commande forcément à tout : la langue, la culture, la religion, le système de gouvernance, la charia, l'exégèse, le droit, la société, le travail, la pensée, etc.

Le mot et l'écriture qui véhiculent cette structure spirituelle, constituent l'axe de la vision conservatrice, car aucune autre fonction n'est permise au sein de la toile. Par conséquent, ils sont investis de la mission philosophique arabo-islamique et de la responsabilité de son rayonnement. Tout l'enjeu consiste ici à permettre une évolution esthétique qui ne nuise pas à l'esprit conservateur de la structure spirituelle, axée sur le principe de l'unicité divine.

Dans ce cadre précis, la calligraphie a pu se libérer du figement en variant ses choix spécifiques, en y intégrant les formes et les techniques nouvelles, en s'ouvrant sur des cultures diverses et en se débarrassant des anciens usages formels, conformistes. Cette

transgression constitue une évolution conservatrice, puisqu'elle subordonne l'ancien au nouveau et élargit le champ esthétique de l'art calligraphique. La destruction de l'ancien, quoique limitée par les balises du conservatisme fondamental, est en soi révolutionnaire. Elle réussit grâce à l'interaction avec des cultures variées, et fait pencher la balance du côté de la modernité, sans renoncer à ses racines et à ses fondements, d'une manière semblable à la modernisation de la poésie.

Certaines œuvres ont tenté d'abandonner complètement leur référentialité spirituelle, mais étant amarrées aux origines par la nature même des lettres, elles n'ont pas tardé à renouer avec l'esprit conservateur, avec, toutefois, l'avantage d'un renouvellement plastique qui en a fait un modèle de création. Il y a donc eu une période de tâtonnement et d'hésitation entre le conservatisme pur et dur et la tentation transgressive et destructive, que l'on peut résumer par un double mouvement : un pas en avant suivi de deux pas en arrière. La nouveauté de cette dialectique, c'est que durant cette période d'hésitation, la calligraphie n'a pas complètement tourné le dos à ses origines et ne s'est pas tout à fait ouverte sur la modernité. Elle a avancé en regardant vers le passé. Cette dynamique de la conservation / destruction détermine tout projet de modernisation dans le domaine de l'esthétique calligraphique.

En un mot, nous dirons que les plasticiens ont introduit dans la calligraphie un changement méthodologique par étape, pour rendre possible un certain progrès qui ne contredit pas foncièrement ses fondements philosophiques. Comme nous allons le voir dans certains tableaux, il s'agit d'une modernité limitée.

VIII

Pour analyser des toiles calligraphiques conformément à cette vision esthétique spirituelle, nous aborderons trois types :

- 1- La toile cognitive et figurative à dimension conservatrice.
- 2- La toile calligraphique où l'écriture se referme sur la surface picturale et annonce le début de l'insoumission au conservatisme et de la quête libératrice. La liberté d'expression, le grossissement des lettres, le recours à la mythologie populaire empruntée au patrimoine sont ici des traits caractéristiques.
- 3- S'y ajoutent, dans certaines œuvres, la tentation d'une calligraphie entièrement libre d'une part, et le choix d'une liberté conditionnée, c'est-à-dire une tentation destructrice où les calligraphes optent pour le symbolisme. Cela aboutit à la modernité limitée et à une *déstructuration constructive*.

De manière générale, la calligraphie n'a pas renoncé à l'esthétique spiritualiste de l'écriture. Les mots, les phrases, les versets, les maximes restent nettement lisibles et

leurs formes nous touchent comme le ferait l'émotion mystique. L'écriture augmente, en effet, l'impact spirituel de la toile calligraphique, en transcendant la signification littérale des mots et des lettres. Mais elle révèle en même temps une esthétique visuelle exécutée avec une technicité toute moderne, ce qui signifie que la facture de la toile calligraphique dépend de la compétence de l'artiste en matière de précision, de perfection et d'originalité. Évidemment, tous les tableaux ne s'équivalent pas sur ce plan. Il y a divers styles d'exécution et des méthodes particulières.

Chez Sakr, par exemple, il y a deux manières de faire. L'une use de la masse circulaire sur une vaste surface qui lui sert de fond spirituel, dans la mesure où l'espace indéterminé évoque l'absolu. L'autre concentre le travail sur les lettres elles-mêmes, approfondit la mise en relief de leurs relations internes, comme s'il s'agissait des étreintes des membres d'une famille. Généralement, cette deuxième manière est plutôt horizontale et couvre toute la surface picturale. Cela occulte la dimension spirituelle par la puissante présence des lettres, dont la potentialité propre s'impose au regard, sans qu'elles soient complètement coupées de leur référentialité originelle. Les deux méthodes restent cependant ancrées dans la dimension conservatrice où la lettre est associée à l'esprit d'absolu. Les tableaux de Sakr arriment ainsi la poéticité du vécu à la mémoire matricielle, en parfaite cohésion avec la mysticité naturelle de la lettre arabe.

Quant au calligraphe Salah Shérazade, il insiste sur la visibilité de l'écriture, étant préoccupé, d'abord, par sa valeur plastique. Il en construit des masses expressives conçues selon une optique spiritualiste, grâce aux couleurs, aux dosages précis, auxquels il attribue une portée mystique. Les lettres ont alors plus d'impact sur les yeux, la structure de la toile est plus significative et reste fidèle, en tout cela, à sa fonction conservatrice. La plupart de ses figures évoquent, dans ce sens, la forme des dômes ou des minarets, comme si elles faisaient partie d'une prière. Shérazade élargit également la base de ses toiles pour leur donner l'aspect d'un objet du patrimoine ancien indétrônable, tout en y faisant jaillir une écriture en lévitation. Toutes ces formes sont exécutées selon les types d'écriture anciens : « rokâ », « nasskh », « koufi », mais sur un support contemporain, celui de la toile, à l'aide des couleurs modernes.

En ce qui concerne Soydan, la surface de la toile et la masse se confondent, et il fonde son travail non sur la structure propre de l'écriture, mais sur une figure d'emprunt. Sa souplesse consiste probablement à faire de la lettre une carte interprétative qui évoque les figures et s'impose à la perception au moyen de son impact visuel. Cette vision décorative exploite la dimension spirituelle des lettres au profit d'œuvres à facture commerciale, économiquement exploitable.

À cette tendance appartient également le travail de Hamad Farouk Haddad. Ses œuvres occupent une spatialité perceptible et sensible où l'écriture incarne une masse décorative arborescente et imitant l'instantanéité, ce qui finit par suggérer une

représentation spirituelle à travers les figures dessinées.

J'admire, ici, en particulier, les toiles de Hamad Issa Khalfan, pour leur équilibre interne entre, d'un côté, l'écriture souple et puissante et, de l'autre, l'étendue poétique de l'exécution. L'écriture n'est pas ici mise en évidence au préjudice de la surface de la toile, mais toutes deux participent à un certain équilibre rendu par cette sensibilité poétique. Celle-ci nous rapproche de la spiritualité évidente des lignes, sans qu'elle soit prépondérante dans le corps de la lettre.

Dans le cas de Taj Esser Hassan, on constate qu'il s'ingénie à transformer l'œuvre calligraphique en une espèce d'empreinte grosse de sa vision du patrimoine, quelque peu estompée par une atmosphère de mélancolie et d'ancienne culture. Il construit cependant une icône moderne en pratiquant une calligraphie populiste et généraliste. Elle peut prendre la forme d'une amulette ou d'une prière à effet talismanique, car l'exploitation de l'émotion mythologique associée aux lettres est censée ressortir aux pouvoirs spirituels du travail du calligraphe.

Pour ce qui est de la peinture de Hakim Ghazali, on relève l'intérêt plus accru donné à la surface de la toile, aux dépens de la lettre elle-même. Il transcrit une phrase ou un vers, dont il étale les ramifications calligraphiques sur l'espace pictural, sans trop s'occuper des potentialités propres aux lettres, en préservant leur sacralité spirituelle, ce qui rappelle la méthode de Shakir Hassan Al-Saïd. En se focalisant sur les couleurs et leur gradation sur la surface de la toile, il leur subordonne l'écriture comme si c'était une simple plus-value expressive. La plupart de ses lignes sont ainsi horizontales, ce qui révèle une structuration dialogique et une discursivité transitive ciblant un destinataire implicite. La toile peut donc être lue de différentes manières, comme on le voit aussi dans les œuvres d'Itil Adnane, de caractère populiste, bien que ce soit un populisme assez spécial.

Je suis, par ailleurs, très ému par l'art de l'Iranien Rida Abdini dont j'ai vu les œuvres aux Pays-Bas, à la réception organisée par la Fondation du prince Klaus, où il a reçu le Grand Prix de l'année 2006. Il y a dans ses tableaux une espèce de drame où interviennent l'immanence et la transcendance, l'homme éprouvé face à l'ordre politique. La portée religieuse y est présente, la trace spirituelle est indélébile dans les lettres. Usant parfois d'alphabets divers (persan, arabe, anglais), il semble accentuer le langage esthétique des lettres et le soumet aux préoccupations de l'homme contemporain. Ses tableaux contiennent donc un discours explicite et expriment de manière dramatique certains conflits sociaux. L'artiste occupe l'espace de ses toiles par une manipulation étalée des lettres, à tel point que la structure itérative se transforme en une rythmique visuelle, obsédée par l'unicité divine, et en même temps bien attachée aux souffrances de l'homme contemporain. Il y a partout des indices qui révèlent la présence de ce dernier, car il s'agit constamment de consacrer le langage spirituel à une quête de sa délivrance.

Il y a ainsi dans les œuvres d'Abdini une dominante figurative qui mêle les formes et les pensées, et où les lettres occupent le rôle d'un lien entre les deux. Les soucis quotidiens de l'homme contemporain sont omniprésents : l'injustice, les guerres, la cruauté, la frustration, la solitude. On y décèle également une structure contemporaine, révoltée et toujours attachée à l'esprit du patrimoine. L'artiste opte pour une dominante verticale, qui signifie la communication entre l'ici-bas et le monde céleste. L'homme n'est pas absent, par exemple, dans ces collages d'images humaines avec des transcriptions qui situent le sujet au cœur du monde contemporain, où l'individu est sous le joug de la société industrielle et des signes.

Dans cette analyse, nous retenons, *grosso modo*, trois aspects :

- 1-La calligraphie est demeurée centrée sur un objet esthétique essentiel qui est le travail sur les lettres.
- 2- La toile puise dans la spiritualité et le mysticisme. Même en traitant des sujets comme la politique ou les événements contemporains, et en puisant dans la poésie, sa conception et sa structure demeurent enracinées dans une spiritualité foncière.
- 3-La calligraphie reste limitée, nous semble-t-il, à un principe de conservatisme dynamique interne et ne rompt pas avec son esthétique ancienne.

IX

Les tableaux que nous venons d'analyser consacrent la figuration et la mythologie. La représentation calligraphique est ainsi une exploration de la force et des potentialités expressives de la lettre. L'écriture y est muée en masse, cherchant à se libérer des chaînes anciennes qui la soumettent à l'ordre spirituel, et à se donner une portée sociale et humaine. La mythification est porteuse du même désir de libération, mais celle-ci demeure limitée. Il s'agit ici d'associer l'écriture à la culture populaire (talismans, us et coutumes, artisanat), c'est-à-dire à une méthode qui substitue à l'esprit divin un esprit quotidien où apparaissent les souffrances réelles.

Les deux procédés (figuration et mythologie) traduisent une évolution du conservatisme pur et dur, tel que nous l'avons analysé plus haut, vers une esthétique engagée dans le vécu social, tout en conservant à la lettre son ancrage dans cette référentialité religieuse où les noms de Dieu et des prophètes absorbent le regard des hommes. Nous sommes donc devant diverses manières esthétiques qui dépendent de la personnalité de chaque artiste et de son aptitude à exploiter la culture artistique, occidentale. Rien ne prouve ici une soumission totale à l'esprit oriental, car les artistes utilisent les lettres arabes, certes, mais évoquent une spiritualité absolue, notamment quand ils recourent à la mythologie populaire et associent les lettres et leurs formes picturales à des thèmes du patrimoine.

On remarque également un équilibre entre la masse de la lettre et la surface picturale, avec des particularités propres à chaque expérience. L'espace couvert par la peinture a l'aspect d'un tableau à part, susceptible d'être transposé dans n'importe quelle autre toile. Seules les lettres apportent tel ou tel changement, et elles sont généralement des lettres entières, sinon des morceaux de lettres. Le découpage de ces dernières nous communique une force d'expression propre aux parties montrées, qui sont généralement les débuts, et suggère celles des morceaux coupés. On a l'impression de lire un lien vocal entre l'énonciation et la peinture.

Dans les œuvres de Dhia Azzaoui, les parties des lettres représentées semblent en quête d'autres parties qui leur ressemblent dans la composition d'autres lettres. C'est une espèce de concours oral et structural visant à élaborer un drame contemporain sur le rapport de l'homme avec le réel vécu. La lettre *ayn*, par exemple, est décelable dans la *hamza*, *mim* se trouve aussi dans *sâd*, *sine* dans *ya*, *ra* dans *zey*, *sâd* dans *thâd*. Quant à la lettre *noun*, elle constitue un facteur commun à nombreuses autres ; le *point* est un atout commun à plusieurs masses. Certaines lettres comme *mim*, *ayn*, *noun* et *lèm* sont de nature identifiable aux sujets spirituels, c'est-à-dire que l'artiste traite une composante esthétique étrange d'une lettre, en nous suggérant la condition de l'homme contemporain, étranger à la vie. Ainsi enracinée dans le réel, la spiritualité calligraphique subsume l'humain et ses problèmes. Le drame en est l'élément moteur des composantes des lettres fondues ou enchevêtrées.

Par ailleurs, Dhia Azzaoui encadre les lettres et les masses par un carré interne et mobile. Il y gère des niveaux d'expression différemment denses et nous donne à voir des structures d'accumulation instantanées. Il est aussi habile quand il réunit dans la même toile des procédés relevant de diverses écoles. Il agrège donc l'impressionnisme et l'art abstrait, et sa pratique de l'abstraction ne s'appuie sur aucune autre expérience arabe, antérieure dans le domaine ; elle est plutôt une façon d'être au diapason des courants européens contemporains. Explorant ainsi les valeurs et le statut de l'homme actuel par sa palette de calligraphe, il traduit un principe essentiel pour lui : il n'y a pas d'art sans une approche humaine.

Dans les tableaux des couvertures de la revue *Nazwa*, la calligraphie laisse le champ libre à la liberté des peintres. La souplesse y est l'énergie même de l'imagination. La toile vaste et malléable à souhait change de composition et s'imprègne de poéticité optique, comme si la surface picturale n'avait d'intérêt qu'autant qu'elle accueille librement toutes configurations de lettres. Le tableau de Kamal Balata, par exemple, apparaît comme une construction architecturale géométrique dont le langage solide commande aux lettres et étale un espace plein et itératif. Cela évoque pour nous un monde concret et une certaine urbanité de béton armé. Un tel parallélisme et une telle itération constituent le langage de la répétition linguistique qui remonte au passé et disent notre condition humaine, fondamentalement itérative.

Dans la toile de Mohamed Kassem Saiegh, on constate une harmonie entre la masse, l'écriture et la surface, dans le cadre d'une composition équilibrée qui confère à la solidarité entre le monde terrestre et le monde céleste une valeur plastique et spirituelle. Dans celle de Nja Mahdaoui, on décèle cette habileté esthétique et une vision dramaturgique des choses. Le peintre intègre à son tableau trois visions verticales. La première est celle d'une fusion des langages (verticalité et horizontalité, réel et onirisme, surface et profondeur). La deuxième est celle d'une masse horizontale où les lettres sont mises en relief, les structures se répètent et les figures sont graduées, comme s'il s'agissait de filtrer la masse de la première vision. La troisième, enfin, est de style plus contemporain : elle emprunte aux deux premières des caractéristiques qu'elle mêle. Le résultat est un mélange de conceptions religieuses et contemporaines, humaines et linguistiques. Les deux premières masses sont disposées horizontalement, tandis que la troisième est verticale.

Nous arrivons maintenant à la question du drame que les lettres peuvent représenter, donc à la question de leur dimension sociologique. La toile de Wajih Nakhla nous renvoie au thème du combat existentiel des Arabes, grâce à la lutte des lettres entre elles, sur une surface ardente. Le peintre ajoute à ses figures et motifs une charge contemporaine, de telle façon que le passé et le présent y paraissent entrelacés. Cette structure dramatique est aussi une des possibilités calligraphiques de dire les préoccupations de l'homme réel, dont on peut déceler les dimensions sociales, grâce à la contemplation.

Quant à Hakim Ghazali, il revient dans ses toiles à la méthode de la « dimension unique » et dessine nettement les lettres et les phrases complètes. La lettre n'est donc pas pour lui un matériau unique et exclusif. Ce qui l'intéresse, c'est l'énoncé dont le sens est saisissable, et qu'il semble ainsi coller sur la surface du tableau.

Pour sa part, Sakr opte pour la composition visuelle, jouant sur la profondeur et les ombres, et conférant à la lettre comme l'incarnation d'un rêve sur fond d'une réalité ambiguë et brumeuse. Le grossissement de la lettre occupe entièrement une surface poétique harmonieuse pour l'œil. Sa technique calligraphique semble alors construite sur la valeur esthétique de la lettre et ses possibilités rythmiques destinées à privilégier une lecture centrée sur la masse.

De son côté, Mahjoub Ben Bella choisit dans sa toile l'abstraction et la répétition des lettres, tirant profit des figures des tapis populaires, des configurations accumulées des lettres et des motifs primitifs. Cette méthode ne fait aucun cas de la spiritualité ; elle veut juste proposer une masse visuelle qui procure une impression de temporalité accumulative, avec des valeurs communes et graduées.

Dans la perspective d'une telle conception abstraite, la calligraphie reste conditionnée par la référence du patrimoine, sans en être uniquement un porte-voix. Il s'agit d'un art qui poétise l'héritage traditionnel, avec une méthode contemporaine, ce

qui est une évolution transgressive de certains fondements de la vision conservatrice ancienne. Elle est concrétisée notamment par la transformation des figures anciennes des lettres, la mise en œuvre des préoccupations actuelles, autant que du patrimoine, l'inspiration puisée dans l'art occidental et la présence du goût personnel de l'artiste. Nous assistons ici à un premier pas sur le chemin d'une pratique transgressive des principes calligraphiques classiques.

X

Selon une deuxième tendance, les calligraphes donnent plus d'intérêt à la mise en lumière de la valeur expressive de la surface picturale et de la masse des lettres. Le brassage des deux tendances tend à couper la toile de ses origines religieuses en estompant la spiritualité pure et en conservant une autre toute matérielle. Itil Adnane retient la phrase, plutôt que la lettre, qu'elle associe aux figures linéaires populaires, ondulant selon des masses de couleurs horizontales. Elle s'inspire des tapis populaires dont elle tire un procédé décoratif et artistique qui ancre la langue dans le réel. Une espèce d'image occupe donc le fond de la toile suggérée par la méthode ainsi appliquée, et qui évoque un arrière-fond classique et imprégné d'une émotion orientale.

Ibrahim Nour, lui, réserve son attention au thème des dômes qu'il représente à l'aide de certaines lettres. La structure arquée y est propice au mélange de réel et de mythes, qui dégage une impression de sacralité, probablement due à la dureté du vécu et à la pensée d'un peintre essentiellement spiritualiste. Par conséquent, sa peinture reste enracinée dans un héritage religieux, sans chercher quelque amélioration technique de l'exécution esthétique.

Dans l'œuvre de Kamal Balata, on relève une évocation du patrimoine par des figures de ruines et des lettres représentant deux masses qui baignent dans les mythes relevant du fond ancien, et réfèrent à une discoursivité moderne, particulièrement en ce qui concerne sa vision de la liberté d'expression censurée en Palestine. Ce peintre très sensible à la spiritualité fonde une vision universelle ouverte à toutes les causes humaines, en dépit de son obsession de la cause palestinienne.

Ce qui me fascine, par ailleurs, dans le travail de Bassam Saïda, c'est la conception et l'habileté artisanale populaire, même si une maîtrise de la technique de cet ordre ne fait pas un artiste. Chez lui, le thème de la verticalité est l'une des préoccupations constantes d'une conscience aiguë de la dimension religieuse. C'est de cette constance thématique que le discours religieux tire sa pérennité et son dynamisme. En outre, cette peinture tend à mélanger les arabesques, l'écriture et la figuration, ce qui la rapproche de la technique de la fresque murale plutôt que du tableau décoratif, au sens artistique du terme.

Dans les toiles de Shakir Hassan Al-Saïd, on décèle plus d'une vision artistique.

En puisant dans la tradition populaire et dans l'héritage oral, il renonce quelque peu à la référentialité originelle de la lettre. C'est là l'effet du vécu, du geste pressé et de la formation peu préoccupée d'une structure particulière, c'est-à-dire, en fin de compte, une spontanéité empruntée à l'héritage populaire qui a mis des siècles pour s'incarner dans telle langue et telles formes. Les fresques de ce peintre mettent à nu la mémoire, annulent l'histoire officielle et y substituent les souvenirs collectifs dans la vision et l'exécution. Peu importe pour lui que le mur représenté comporte des aspérités et des fissures, s'il rend compte des actes humains et s'il peut être ce registre commun et ce palimpseste où se gomme et se renouvelle l'écriture de la vie. Aussi chacune de ses toiles apparaît-elle comme une histoire trouée, consacrée à une langue effacée par des actions éphémères. L'oeuvre en acquiert une solide pérennité, du moment qu'elle accueille les plaintes de tous les temps, les sentiments et les sensations infinis. Un tel recueil populaire demeure inachevé après la disparition d'Al-Saïd.

Sur une toile de Mahjoub Ben Bella, se bousculent nombre de figures expressives à la fois : couleurs, lettres accumulées, découpages de la surface picturale en masses et espaces entremêlés, lettres souvent illisibles. Le peintre tente ici d'exploiter l'héritage populaire et la mémoire déracinée de sa langue et de sa référentialité, pour en faire l'instrument musicalement rythmé de la contiguïté des cultures diverses. Il me semble hanté par l'exil et la solitude. Cependant, sa mémoire reste chevillée au patrimoine confus, dont seules les lettres subsistent, toutes altérées par le progrès et l'effet de l'industrialisation. Elles ne sont plus que des traces écrasées, lisibles seulement sous la lumière de la civilisation occidentale. Cette toile est, pour résumer, une de celles qui incarnent la structure de l'exil artistique, où le patrimoine populaire est exploité comme s'il s'agissait d'une histoire continue et inachevée.

XI

Le tableau de Rachid Koraïchi peut donner à lire une symbolique de la prison. Les chaînes dessinées à l'aide des lettres sont les interdits qui limitent la liberté et incarnent l'un des thèmes de la protestation contre la censure de la langue et la confiscation des libertés dans les pays arabo-islamiques. Les figures de barreaux de fer représentées à l'aide des lettres, des griffonnages et des lignes entrecroisées et contournées disent les multiples pouvoirs de la censure héritée depuis longtemps, dont la langue elle-même fait partie.

Le tableau de Youssef Ahmed opte pour un autre symbolisme. En utilisant le langage des lettres, le peintre semble invoquer le climat de la terre et de ses sables, ce qui confère à son oeuvre une forte symbolique féminine. Il semble suggérer l'idée que l'espace matériel nous dispense tous les éléments constitutifs de la mémoire, et permet de quitter l'environnement exigu et de se lancer dans le monde. Youssef Ahmed mime la création de

l'univers en revisitant ainsi les récits et les traditions mythologiques. Il raconte l'histoire de la Terre et de la lettre à la fois, faisant d'elles deux créations humaines. D'autre part, il est enclin à mêler deux pratiques visuelles, la sculpture et la calligraphie, notamment quand il fait usage du sable pour dessiner une miniature.

L'œuvre de Saïd Adoui symbolise le patrimoine populaire de l'Égypte, où il y a une capacité innée et primitive de réunir des figures hétérogènes dans un seul moule. Elle est donc un espace où sont assemblés et ordonnés des symboles du patrimoine populaire et ancien, selon une sensibilité enfantine et une énergie interprétative. Cela suscite en nous de graves questions sur les destins que les lettres amputées ou inachevées ont tracés pour les hommes ordinaires, dans les prières, les mythes et les offrandes. Cette toile est un échantillon de celles qui réunissent sur leur surface les masses noires évoquant le patrimoine, avec quelques éclaircies de couleur blanche signifiant l'espoir, et des symboles pharaoniques et islamiques anciens ou modernes. On a l'impression que le peintre veut affirmer l'identité plurielle de l'Égypte. Car le village représenté, c'est le patrimoine et l'horizon fermé. En dehors de cela, tous les commentaires de la modernité s'appliquent au reste du tableau où se rencontrent la spontanéité enfantine et certaines synthèses calligraphiques.

La toile d'Ahmed Cherkaoui peut être interprétée selon des angles différents. On y trouve un symbolisme configuré par l'association entre de nombreuses thématiques, évoquant les lettres *ayn* et *noun*, fermement entrelacées et enracinées dans la mémoire populaire. Pour le regard, cette œuvre peut révéler une puissante volonté de mélanger le réel et l'imaginaire et nous donne l'impression d'être pris dans une cage, qui rend le monde invisible pour nous.

De telles configurations dures et aiguës constituent une part de la symbolique de la violence. Il y a en outre un drame nettement lisible qui confronte l'arrière et l'avant de la masse, l'absence et la présence. C'est une construction picturale qui explicite notre incapacité de nous exprimer librement. Il y aurait aussi une autre lecture, d'après laquelle la toile réorganise les lettres selon une corrélation dialectique qui empêche l'écroulement. Toutes ces lectures différentes s'expliquent par le fait que les figures calligraphiques modernes demeurent entravées par une force occulte. L'artiste n'a toujours pas échappé à son pouvoir spirituel, ni à sa cruelle instrumentalisation par l'ordre établi ; elles s'abritent donc elles-mêmes derrière un rideau et interdisent tout élan expressif et tout désir d'en percer l'écorce censoriale.

Dans le tableau de Bellamine Fouad, l'étrangeté semble prédominer. Il y a des lignes qui descendent du cadre ou tombent dedans, à partir de l'extérieur. Le peintre réorganise une scène très dramatique comme s'il y exposait des phénomènes célestes qui atterrirent, afin de montrer aux hommes que la langue, les lettres ou les lignes sont susceptibles de transformer les visions. Ainsi, il ne s'agit plus de les lire, mais de les

méditer. Il y a là une caverne cachée qui entraîne une histoire dramatique. Il y a aussi une image du patrimoine qui embrouille notre regard. Nous nous trouvons soumis à une symbolique plurielle, transcendante et immanentiste, annonçant beaucoup d'inconnu. C'est un peu la fresque d'Al-Saïd, mais avec une poéticité spirituelle, plutôt qu'avec la même sensibilité immanentiste et populaire de ce dernier.

Pour la première fois, je me trouve devant un tableau aussi mouvementé, aussi criant et aussi créatif, celui de Mohammed Khadda. Il utilise le pinceau pour dessiner ses lettres ; donc il leur ôte la dimension originelle, les réorganise en fonction d'une vision contemporaine de la vie, faite de heurts, de régénération, de luttes et de tumultes, tels qu'on les vit dans le quotidien. Il n'y a aucune sortie par où notre regard peut échapper à cet univers autant spirituel que terrestre. C'est un monde qui nous accapare et nous retient prisonniers de sa complétude et de son dynamisme giratoire qui repose sur l'organisation concentrée de l'univers. Autant de pression nous empêche de quitter des yeux son langage signifiant toute la condition de l'homme enchaîné. Des couleurs chaudes, des configurations enchevêtrées, des liens qui s'entregènèrent, une énergie sans limites. L'abstraction est partout dans les lignes, les couleurs et les lettres, et le ciel qui en émane n'a rien à voir avec notre ciel familier, mais il est généré par la terre angoissée et par le drame de l'homme déchu.

Nja Mahdaoui, lui, est considéré comme l'un des génies de la calligraphie. Il ne l'a pas seulement fait évoluer aux points de vue intellectuel et spirituel, mais il l'a également arrachée à son socle traditionnel et l'a fait accéder à l'art moderne, sans pour autant renoncer tout à fait à sa fonction originelle. En d'autres termes, ses toiles proposent deux types de transformation : renoncer à la connotation religieuse, mais en conservant la configuration des lettres, donner une autre spiritualité aux dessins calligraphiques, toujours renaissante et en dialogue avec la mémoire collective.

Il y a chez lui beaucoup de contemplation de l'histoire. Sa toile n'est donc pas fermée ni enfermée dans le quotidien. Ses figures et ses structures picturales dénotent toujours la technique d'un artiste confirmé et une facture supérieure. Nous lisons dans l'arrière-plan des versets ou des mots une rigoureuse élaboration, bien enfouie dans la perspective du tableau, comme s'ils nous parvenaient d'une époque lointaine. Ils paraissent polis, lilliputiens comme ceux d'une ancienne civilisation, miniaturisés, puis s'organisent en rectangles aux coloris gradués et ouverts les uns sur les autres, avec des sortes de trous temporels qui peuvent décrire l'impossibilité pour nous de nous entendre parfaitement avec des origines si lointaines. Enfin, sur ces motifs d'arrière-plan, Nja Mahdaoui trace ses dessins calligraphiques modernistes, plus souples, plus réels, comme des figures humaines entrant dans la toile, portant une sorte d'étendard au-dessus d'un sol familier et ancien, alors que des lettres arrondies et tournant s'élancent vers un horizon béant. C'est un poème qui mêle mythes du patrimoine, modernité, structure dramatique houleuse, animés par la vie actuelle et exécutés par des mains d'homme.

La toile de Salah Jmii est l'une des œuvres calligraphiques les plus importantes qui traitent du thème de la relation entre la calligraphie et l'héritage populaire. C'est un texte narratif et dramatique construit sur une multitude de conflits, avec quatre plans. Il y a un avant-plan violet, clair et obscur, tel un tapis vieux et usé, sur lequel sont tendus dates, mots et gestes anciens. Seules en subsistent quelques lettres mal liées, insignifiantes, tant elles ont été foulées par des pattes de chevaux. Il y a aussi un rectangle plus familier pour nous, élevé au-dessus du sol. Il est rempli de lettres arabes, différemment dessinées par une sorte de main joueuse. Entre ces lettres sont aménagées des lucarnes par où se montrent des têtes humaines enfouies dans la mémoire religieuse et linguistique, et entourées d'autres lettres aux formes de pierres tombales qui entravent leur regard et leur liberté. En bas, apparaissent deux carrés dessinés en partie sur le sol du premier plan et débordant sur le reste. Beaucoup d'artistes irakiens ont exploité cette puissance du carré et l'ont librement meublée.

C'est une structure empruntée aux coffres, aux talismans et autres objets populaires. Même si elle paraît tronquée d'une partie de son cadre, elle est entourée de lettres en masses, représentant des figures humaines s'approchant de très loin. Jmii semble nous dire que nous ne pouvons échapper au pouvoir du patrimoine, même si nous sommes au cœur de la modernité. Le tableau inondé de violet nous propose une composition lumineuse perdue dans l'obscurité et le mystère, avec des lettres sumériennes et arabes distribuées à différents niveaux. C'est une synthèse de la culture du Tigre et de l'Euphrate. Nous nous sentons attachés à la terre -que nous habitons plutôt qu'elle nous habite- en vertu d'un lien poétique qui retient l'être humain à l'espace du patrimoine inoubliable, quel que soit le progrès réalisé.

L'une des autres toiles intéressantes est celle de Fayçal Samra. L'exécution est à la fois spontanée, maîtrisée et poétique. Y apparaît un certain attachement au milieu populaire, notamment dans le motif de la main portant un œil pour exorciser le mal. Ce thème suscite des sensations contradictoires où se mêlent les mythes du désert avec la vie urbaine. Les lignes verticales et horizontales évoquent des recoupements temporels sur une base de sable, de lettres et de points, un sol angoissé qui semble ressusciter une réalité ancienne qui a disparu sous les effets accumulés des hommes actifs et expérimentés. Mais cela traduit un monde qui demeure confus, fragile et en même temps tellement mystérieux. Les taches noires dessinées et pointillées par une main sensible signifient que la découverte des mystères terrestres est à son début. Le peintre saoudien donne ainsi libre cours à son inconscient, pour explorer un horizon terrestre, sablonneux, secret, gommeux et concret à la fois. À ce propos, la recherche de Shakir Hassan Al-Saïd s'est nettement intéressée à l'identification de ces structures anciennes ancrées dans leur milieu, et à leur arracher des réponses aux questions contemporaines liées à la technique et au progrès.

Ce qui, à mon avis, confère à ce tableau tant d'importance, c'est que son espace est divisé en deux : le haut et le bas, séparés par des couleurs homogènes : le jaune pour

le sable, le bleu pour la mer, le rose pour la modernité. Ces couleurs sont assemblées comme sur une banderole hissée au-dessus d'un environnement où s'entremêlent clair-obscur et figures oniriques. À travers quelques ébréchures sur les bords, la toile évolue vers une configuration calligraphique ancienne à base de symboles du patrimoine comme les poèmes, les contes et d'autres objets décoratifs traditionnels. On dirait que le peintre ressuscite pour nous les richesses perdues à cause de la structure traditionnelle elle-même, mais richesses qui nous subjuguent tout de même. Il nous maintient ainsi dans une sorte de tourbillon dont nous cherchons à nous échapper.

Le tableau de Taj Esser Hassan propose une calligraphie à thème maraboutique, émotif et collectif. Nous y découvrons une composition verticale et horizontale de lettres dessinées poétiquement, enracinées dans un sol traditionnel et montant vers le ciel, comme une prière adressée à Dieu. Le noir et le jaune teinté de blanc restituent une vision de clair-obscur. Le peintre recompose l'espace maraboutique vitré, mêlant des configurations d'espaces religieux divers, chrétiens et islamiques. De leurs lumières, il crée un espoir caché derrière l'histoire et la langue d'un réseau de lieux accumulés, qui en barrent cependant l'accès.

Il maintient juste une continuité avec les hommes, à travers les lumières qui s'en dégagent. Cette composition baignant dans des masses noires et anciennes suggère une spiritualité souterraine et antique. D'un autre côté, on y décèle une liberté d'expression et de mouvement, une souplesse d'écriture, une communication entre la terre et le ciel, l'individu et l'humanité. Mais beaucoup de chaînes continuent à freiner le mouvement des lettres hors des cadres anciens. C'est une toile qui détecte le désarroi des lettres éprises de modernité et, en même temps, attachées à leurs origines spirituelles.

XII

Madiha Omar (née en 1908 et qui a suivi des études à Beyrouth, Istanbul, Londres, puis a enseigné à Bagdad pendant de longues années), donne à lire des tableaux avant-gardistes dans le domaine de la calligraphie, où on ne relève aucune connotation religieuse. Cette fraîcheur artistique et intellectuelle appartient à l'esthétique moderne et à l'esprit de recherche, et résulte logiquement d'une formation reçue en Occident. Dans les cinq toiles analysées ici, même si la religiosité est évacuée, on constate peut-être une dimension mythologique développée à partir de l'archéologie de la lettre elle-même, de ses niveaux de figuration et de ses potentialités particulières et profondes.

Madiha Omar traite ses lettres en masses. Elle les rallonge, étend leur surface, les transforme en un spectre solaire, les couvre de couleurs, en fait exploser les connotations, la malléabilité et la souplesse, pour remplir la surface picturale et la saturer de visions. Tout cela se fait sans aucun rapport avec la religion. À ce sujet, elle répond à Nizar Salim en ces termes :

Chacune des lettres arabes est pour moi une image abstraite qui dénote un sens particulier. En dépit de leurs différences expressives, ces lettres deviennent pour moi source d'inspiration. La lettre « ya » a une très forte personnalité polysémique. La lettre « ayn », qui n'a pas d'équivalent dans l'alphabet anglais, est puissante et efficace. Elle a deux sens en arabe : eau et œil. Quant à la lettre « l », elle rend possible des mouvements légers et musicaux. Et puisque telle est ma conviction, j'ai fait des lettres arabes des éléments de base de mes peintures. J'ai donc progressivement transformé leurs formes plates et simples en images intellectuelles, dynamiques et expressives. Même si j'en suis encore à l'expérimentation, j'ai découvert dans cet alphabet des possibilités qui peuvent avoir de l'effet sur tous les créateurs. Ils y voient alors des images significatives et des pensées plutôt que de simples lignes colorées ⁽¹²⁾.

Adel Kamal affirme, de son côté, que:

Madiha Omar ne détruit rien dans ses œuvres : elle n'opte pas pour la déconstruction. Elle a donné à son imagination la possibilité de recomposer les formes et les lettres transformées en signes et signaux. Toutefois, cette organisation du texte dramatique ne raconte pas une histoire racontable, mais nous fait assister à l'action continue. De par sa matrice générative, elle ne s'arrête pas à telle ou telle acmé, mais habille l'espace narratif et dynamique de ses variantes calligraphiques et, comme tous ceux qui s'abandonnent à leur imaginaire expressif, elle n'a pas soumis sa peinture à des objectifs limités. Séduite par la souplesse du travail calligraphique et par la puissance expressive et suggestive des lettres arabes, elle s'est laissée aller au plaisir de varier les figures, dessinant généralement une scène attractive exempte d'éléments décoratifs, luxueux, surréalistes ou entièrement abstraits. Ses textes ne sont donc ni publicitaires, ni purement esthétiques. Elle a plutôt un pinceau qui traduit à la fois les élans du cœur et le langage de l'esprit. Dans son long voyage artistique, elle n'a pas abandonné ses liens avec l'héritage aux symboles infinis et aux nombreux objets familiers et réalistes. Elle n'a pas cessé plutôt de lui rendre ses traits spécifiques et objectifs dans un équilibre sémiotique avec les pratiques modernistes en vogue. Continuant opiniâtrement la réalisation de son projet artistique, elle y a accumulé les variétés et les ajouts. Dans ce sens, elle a fait de son œuvre un espace créatif où elle a réinterrogé l'alphabet, observé les changements, donnant par conséquent, à sa création, une poésie et une magie indissociables du réel tumultueux et fissuré.⁽¹³⁾

Dans l'un de ses articles, Mohsen Thahbi note que Madiha Omar a fait cette déclaration à propos d'elle-même et de la lettre arabe :

Madiha Omar : prix d'honneur de l'université Maria Grey (Londres, 1933), études à l'université Georges Washington (1943) et à l'université des Arts Corcoran (1959), expose sa première œuvre inspirée de l'écriture arabe (1949) au salon périodique du musée de Corcoran à Washington : « Images abstraites des lettres arabes ». Puis elle tient une exposition de ses toiles au salon « Riwak », à Bagdad (1971), où elle expose certaines de ses œuvres calligraphiques datées de 1946.

Est-elle la première calligraphe arabe, ou Jamil Hamoudi (né en 1924) est-il le pionnier dans ce domaine, comme il l'affirme lui-même, d'après l'histoire qui en est faite par Shakir Hassan Al-Saïd, dans son livre « Al-bood al-wahed » (la dimension unique) ? Depuis 1947, Jamil Hamoudi avait utilisé le mot écrit comme un nouvel élément de la structure picturale de ses œuvres. Mais Madiha Omar précise qu'elle est la première à avoir consciemment et volontairement réfléchi et théorisé sur les rapports de l'art avec les lettres arabes. En effet, à Washington, en 1949, elle a publié une déclaration sous le titre de *Al-khat al-arabi, onsor istilhèm fi al-fann* (l'écriture arabe, élément d'inspiration dans l'art). Elle y a étudié la possibilité de puiser dans les traits malléables de l'alphabet arabe et d'exploiter ses valeurs abstraites dans la peinture moderne. Elle a donc devancé tous les peintres et les critiques dans ce domaine.⁽¹⁴⁾

Pour donner une idée de son art, j'ai interrogé le plus possible de ses œuvres dans mon corpus, cinq au total. Elle y fait preuve d'une esthétique personnelle et d'une vision destinée à changer la composition des lettres, en focalisant la recherche sur leur puissance particulière et sur les liens qui les unissent. Les lettres sont ici des particules d'un monde microscopique et baignent dans la nébuleuse de la toile, semblables à des spermatozoïdes humains en quête de rencontres. Sa relation avec le patrimoine est évidemment à la base de ses éventuelles options modernistes, telle cette inclination au surréalisme, due à sa fréquentation des arts européens.

Les toiles de Jamil Hamoudi, quant à elles, constituent une deuxième étape dans l'évolution de l'esthétique calligraphique hors de sa référentialité religieuse. Focalisées sur le thème de l'urbanité, elles représentent des édifices modernes, relevant d'une nouvelle architecture, et leur structure abstraitive dénote une atmosphère contemporaine. Les lettres configurent des masses sur des surfaces toutes occupées, se départissent de leur caractère religieux au profit d'une dimension sociale et économique, contemporaine. Le peintre nous fait renoncer à toute autre lecture à part celle qui considère le tableau comme une épiphanie de la vie moderne. Il prend la même direction que Madiha Omar, mais avec une technique plus moderniste qui permet de le comparer à des artistes de renommée mondiale comme Picasso, Juan Miro, et surtout Kandinsky dont la peinture baigne dans des atmosphères urbaines, actuelles. Cette caractéristique urbaine des toiles de Jamil Hamoudi s'explique peut-être par son séjour d'études à l'étranger.

Dans le même cadre, le peintre attire notre attention en choisissant des configurations calligraphiques à thème populaire, comme la mosquée en tant qu'élément de la ville et non d'une structure religieuse de la toile. Il crée des synthèses abstraites où les couleurs diversifiées dessinent des lunes, tandis que le bas du tableau est occupé par les motifs calligraphiques. Autant d'énergie évacuée complètement la religion et le mysticisme, et fait de la toile une masse calligraphique souple et très malléable.

Dans l'une de ses toiles, Hamoudi exacerbe l'abstraction des lettres au point

que ce sont les couleurs qui incarnent la composition générale. Dans une autre, il se contente d'une structure à base de deux ou de quelques lettres seulement pour réaliser des configurations à connotation érotique. Dans une autre encore, il pousse l'abstraction des lettres au point de les réduire à un sol sur lequel il construit des figures esthétiques d'obédience surréaliste, où apparaît par exemple un détail (des cheveux) de Salvador Dali. L'expérience ouverte de Jamil Hamoudi contribue ainsi à exiler la calligraphie de son milieu originel et en fait un pouvoir cognitif et un matériau propice à une expérience picturale, perméable aux thèmes de la ville, de la vie et aux expériences d'autres artistes.

Les œuvres de Shakir Hassan Al-Saïd (ce peintre apparaît à toutes les étapes de notre étude) incarnent une calligraphie imbue de mysticisme et de spiritualité. Elles ne contraignent pas le destinataire à une lecture conservatrice, car elles s'imposent au regard par leur surface pleine, aux lignes blanches, rouges et tronquées, qui dessinent des fantaisies et des blessures béantes dans un mur. Il soigne ainsi l'impact de la calligraphie, mais en la restreignant historiquement aux techniques et atmosphères de la peinture moderne.

Dans une toile de Dhia Azzaoui, on voit s'entasser les lettres enchevêtrées, couchées sur le sol comme si elles pliaient sous le poids du temps, et dominées par la couleur rouge qui connote une sorte d'incendie. Il les réduit en cendres d'où sort une configuration visuelle dont elles sont grosses. Cette dramaturgie lyrique est propre à ce peintre qui nous a souvent appris qu'il est le plus apte à mêler les méthodes pour en extraire une qui lui est particulière.

Trois tableaux de Wided Ouerfelli brassent lettres, lunes, héritage populaire, contes anciens et spiritualité. Cette atmosphère est la plus commune aux calligraphes, mais chez cette peintre, elle est associée à des thèmes modernistes qui, loin des sillages anciens, dessinent une belle œuvre irakienne contemporaine. L'histoire de l'Irak y est sertie de lunes, cette constante thématique particulière à Jawad Salim, les dômes violets y évoquent la succession des époques islamiques ; le Tigre, l'élément aquatique, et la maison orientale rappellent ici une thématique commune à plusieurs œuvres irakiennes anciennes et modernes. On voit donc que Wided Ouerfelli trace son chemin identitaire propre, où elle réunit miniatures, activités féminines précises, spiritualité et patrimoine.

Je peux affirmer que cet assemblage ne m'a semblé aussi net que dans ses œuvres. Cela signifie que la dimension spirituelle n'a rien de religieux ici. C'est plutôt une composante de l'identité irakienne qu'incarnent aussi la calligraphie, la nature et l'espace. Elle se sépare tout à fait du conservatisme religieux, transgresse l'héritage traditionnel et les réinvente selon des procédés modernes sans se déraciner complètement de ce qui la retient secrètement à l'histoire du patrimoine spirituel oriental.

Pour ce qui est de Rafa Nasri, on note une exécution qui lui est propre. L'aspect graphique de toutes ses toiles, ou presque, fait de lui cet artiste des pratiques

accumulatives, cristallisées dans une incessante expérimentation. Est évoquée ici une sorte de mythologie du collier populaire, saturée d'un esprit sensible à la légende et au patrimoine commun. Le peintre y retrace ce triangle ancien et dessine des visions à propos de l'interférence entre l'héritage populaire et l'élaboration de nos rôles. On remarquera que la structure triangulaire ancienne prédomine dans toutes les masses représentées, comme si elle signifiait des accumulations d'items populaires emmagasinés dans la terre, avec des formes de tombes maraboutiques monochromes, couvertes de noms de Dieu et de triangles.

Ce sont des masses fermées qui attendent que l'on sonde leurs secrets. Au milieu de la couleur unie qui prédomine dans les objets religieux, tels que les talismans et les sculptures populaires, il rappelle les récits des personnages sacrés comme les prophètes et les anges, en train de mettre leurs mots et leurs lettres dans des amulettes formant un héritage commun. Rafa Nasri ne se débarrasse pas vraiment de l'hégémonie spirituelle, mythique et religieuse, mais il y substitue le réel populaire dans son cadre traditionnel et rigoureux. Il opte donc pour une calligraphie qui transgresse les origines et les fonctions de base. Nous le constatons dans la composition et la réorientation des lettres, l'inachèvement des phrases et des idées, obsédé qu'il est par la force propre à la lettre en soi, plutôt que par la puissance de la spiritualité religieuse, en dépit de plusieurs cieux composés et gradués sur la surface des toiles.

Toutefois, on notera là aussi qu'il y a des liens secrets qui rattachent l'œuvre à l'héritage spirituel ancien, et que les lettres progressent dans un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, suggérant une conception mythique de la présence/absence. En témoignent tous ces objets à connotation sacrée, comme les talismans et les amulettes qui représentent l'altérité.

XIII

Calligraphie et modernité limitée

J'ai retenu ici deux tableaux de Paul Klee, le pionnier de la calligraphie dans l'art moderne, pour avoir une idée sur la percée de cette esthétique évoluant des procédés et des contenus anciens vers des pratiques contemporaines. Cet artiste est considéré comme un maître par beaucoup de calligraphes du monde arabe comme Shakir Hassan Al-Saïd, Nja Mahdaoui, Jamil Hamoudi et d'autres. Sa méthode fait de la calligraphie une manière de dessiner et non de mettre en relief la beauté et la puissance expressive des lettres. C'est pourquoi la calligraphie arabe s'appuie sur une vision qui diverge de celle de la calligraphie telle qu'elle apparaît chez d'autres plasticiens dans le monde. La première se développe à partir de ses racines anciennes dont elle se nourrit toujours, tandis que la seconde a finalement constitué un style indépendant du référent religieux et associé à l'expressionnisme et au symbolisme.

Cette dernière est donc en adéquation totale avec la modernité et avec les nouvelles formes du monde en développement. Les détails, les courbes, les vides, les variations, les mouvements sont configurés de telle sorte qu'ils forment des composantes de la ville et des hommes vivant dans le progrès. La calligraphie moderne s'est ainsi dissociée même de la nature alphabétique des lettres, pour en faire généralement des signes jetés dans le réel dont elle accompagne l'évolution et en subit les changements. Elle s'accommode d'une contiguïté de l'évolution de la spiritualité et des progrès techniques, qui continue depuis trois siècles.

En revanche, la calligraphie arabe sépare les deux. La spiritualité y demeure congénitale, même quand elle évoque des styles et des procédés modernes. Le milieu religieux détermine le progrès, ce qui fait que seules changent les formes et les dimensions des lettres sur la surface de la toile, mais toujours sans rompre totalement avec la matrice spirituelle. Nous voudrions inverser le processus et permettre aux lettres de se libérer davantage de leurs racines religieuses. Nous obtiendrions des œuvres calligraphiques modernes, où la spiritualité et la technique seraient également présentes et cohabiteraient, au lieu de demeurer simplement contiguës, exception faite des expériences de Madiha Omar, Jamil Hamoudi, Shakir Hassan Al-Saïd et Nja Mahdaoui.

De manière générale, nous pouvons dire que l'évolution de la calligraphie en Occident et sa régression en Orient se résument en cinq points essentiels :

- 1- L'évolution de la ville et celle des rapports économiques, culturels et intellectuels dans le monde imposent leurs règles à la production culturelle et artistique. Dans les pays arabes, la ville a subi un véritable changement qualitatif (nature des relations dans le contexte urbain, composition, architecture). Mais elle est demeurée engluée dans des us et coutumes orientaux et anciens. Ainsi le sous-développement connaît-il une évolution différente du progrès dans les pays développés. En effet, si dans les années 70, seule Beyrouth a accueilli la modernité et l'a adoptée comme processus de développement, les autres villes arabes ont imposé leurs traditions propres à cette même modernité. Cela a favorisé la diffusion de la calligraphie, mais sous le contrôle des puissances conservatrices, montées au créneau avec les courants politiques et tenant en main la culture arabe. Nous assistons, à présent, à une grande régression des styles artistiques, en dépit de l'évolution et du renouvellement des sources de notre culture, en comparaison avec le grand bond en avant des années 70, dans les arts plastiques, entre autres.
- 2- La calligraphie arabe se ferme sur elle-même et tourne le dos à des expériences modernes. Auparavant, des étudiants partaient en Occident pour apprendre et dialoguer avec l'autre. Aujourd'hui, ceux qui se déplacent, en Europe par exemple, y vont en tant que politiciens qui exposent leurs œuvres particulières. Les expositions arabes n'ont aucunement créé de courant nouveau dans le champ artistique européen, mais

ont surtout fait connaître des œuvres différentes dont la réception est défavorable. Nous avons besoin d'une nouvelle conception du principe de l'influence, de façon à situer notre art dans le champ de l'art mondial, ainsi que d'une autre définition de l'identité authentique et de la spécificité. Il ne suffit point d'avoir des villes modernes, des projets culturels, des festivals d'art et des musées, mais il nous faut encore une nouvelle méthodologie qui réserve à notre culture et à notre art une présence particulière dans le concert des nations. Nous fonderons ainsi des rapports de complémentarité avec l'autre, qui se substitueront à tous les rapports d'hierarchie et d'exploitation peu porteurs.

- 3- Toute forme artistique qui reste amarrée sur des sources elles-mêmes exposées au changement ne peut connaître de vrai progrès méthodologique, si elle ne se révolte pas contre les procédés conventionnels et ne se renouvelle pas de l'intérieur, comme l'a fait la calligraphie dans le monde. Celle-ci est à présent un art à part entière, suffisamment coupée des racines spirituelles, grâce à la créativité qu'elle s'est découverte en elle-même, et qui ne s'accorde probablement avec aucune religion particulière.

La calligraphie arabe offre actuellement quelques œuvres en quête d'autonomie. Il faut donc envisager cet art indépendamment de l'origine religieuse pour le tenir à l'abri des interprétations traditionnelles antérieures. Se débarrasser de son écorce religieuse s'inscrit dans son droit à la liberté, à l'autonomisation et à une existence différente dans son environnement. On regrette qu'elle soit encore partiellement limitée et en situation de déséquilibre entre la tentation de l'art abstrait et l'esthétique mi-conservatrice, mi-moderniste. C'est cette deuxième option qui explique la survivance des toiles de calligraphes anciens, ottomans, persans et arabes. Dans leur contexte, elles étaient des œuvres modernes, puisque leurs auteurs focalisaient tous leurs efforts esthétiques sur la structure de la lettre elle-même, considérée comme lieu et instrument essentiel de la calligraphie. Aujourd'hui, nous constatons qu'il y a un double mouvement :

Le premier concerne la transformation des dimensions et des formes des lettres ainsi que le travail sur des lettres tronquées. Le deuxième mêle les lettres à d'autres masses présentes sur la surface de la toile, ce qui est déjà assez transgressif des normes calligraphiques anciennes. Mais ce mouvement reste malgré tout sous l'emprise du conservatisme ancien. Le résultat est que la calligraphie arabe demeure en situation d'exil dans l'espace de la modernité.

La preuve, c'est que nous regardions auparavant la toile calligraphique pour lire les lettres et non pour la contempler d'abord en tant qu'objet esthétique. La lecture était conditionnée par tel ou tel savoir apriorique, en tant qu'élément d'un pouvoir cognitif didactique et conservateur. Notre jugement appréciatif ou dépréciatif de l'œuvre était fonction de son adéquation ou de son inadéquation à la conception et à l'esthétique plastique préconçue, et dans le seul cadre de la cohérence des lettres d'une seule tresse.

De plus, nous nous interrogeons sur le type d'écriture (*koufi, rokâ, nasskhi, maghribi* ou autre), sinon sur les affinités avec la méthode de tel ou tel calligraphe et sur sa qualité d'invention inachevée.

Aujourd'hui, nous adoptons une posture contemplative devant la toile calligraphique, intéressés par son espace pictural dont nous interprétons les possibilités et les composantes. La lecture thématique est cependant intervenue tardivement, à cause de deux facteurs. Le premier est celui de la révolution abstraite tentée par certains calligraphes audacieux et habiles, qui ont adopté de nouvelles figures des lettres.

C'est une évolution due à la modernité économique, à l'explosion urbaine accompagnée d'inventions techniques, décoratives, dans l'habitat et l'architecture en général, impliquant un changement fonctionnel de la calligraphie. Elle n'est plus cantonnée dans sa dimension religieuse et a trouvé sa place aussi dans l'espace public. Elle s'est adaptée à un nouveau climat changeant et à un nouveau regard moins prévisible et plus capricieux. Elle a opté pour une masse plus importante et utilisé des moyens plus visibles avec des techniques pratiques qui lui ont donné la matérialité convenable à la vision de loin et aux dimensions de l'espace nouveau acquis. Une telle révolution lui a conféré une puissance d'adaptation aux nouveaux changements de la société. Il suffirait ici de méditer la puissance des panneaux publicitaires lumineux dans l'espace de la ville moderne.

Le second facteur est l'intervention de l'ordinateur et d'autres moyens techniques nouveaux, qui a métamorphosé les possibilités esthétiques particulières de la lettre. Elle en a acquis une nouvelle valeur facile à faire circuler, à saisir graphiquement et à utiliser, ce qui en a vulgarisé la compréhension et l'usage. Cette révolution informatique a affaibli la présence de la toile calligraphique traditionnelle, l'a emprisonnée dans les contextes antérieurs dont les moyens et les objectifs esthétiques sont essentiellement spiritualistes et conservateurs.

4- Le quatrième point concerne le goût des destinataires. Nous y avons fait allusion plus haut et nous y revenons pour son rôle déterminant dans l'évolution de l'opinion et de la critique. La vision individuelle ne saurait produire de méthode critique qui vaille. Nous avons besoin d'une approche collective fondée sur des principes cognitifs pour appréhender la toile calligraphique. Plus que l'admiration de telle ou telle œuvre réussie ou l'étude particulière d'une création précise, nous attendons une sensibilisation esthétique de la masse, dans le cadre de programmes éducatifs et culturels. Car l'art calligraphique ne peut se renouveler et sortir de la sphère des destinataires habituels sans être un art de masse.

5- Le cinquième point consiste à libérer maintenant la toile calligraphique de la modernité conditionnée, afin d'en faire un phénomène et une masse visuelle, lisible en fonction d'une vision instantanée. Nous devons la délivrer du passé pour l'intégrer au

mouvement esthétique actuel. Nous devons lui appliquer une vision renouvelable selon la situation et l'objectif visuel de l'instant. Nous ne pourrions faire accéder la toile calligraphique à son indépendance si nous ne prenons pas en considération les quatre principes suivants :

- D'abord, il faut s'interdire de plaquer sur l'œuvre calligraphique des concepts dialectiques tels que fond/forme ou conscient/éphémère. De telles approches idéologiques pourraient convenir à n'importe quelle œuvre picturale ou autre, comme des passages obligés et univoques.
- Puis, il faut cesser de psychanalyser le travail du calligraphe, d'après la grille freudienne. Les concepts de *manifeste*, *latent* et *refoulement* sont *a priori* réducteurs, limités à la biographie de l'artiste et au milieu culturel islamiste.
- Ensuite, il sera nécessaire d'exclure l'approche existentialiste centrée sur les thèmes comme *l'authenticité*, *l'inauthenticité*, *l'héroïsme*, *le tragique*, *le déracinement* et *l'enracinement*.
- Enfin, on devrait également renoncer à des concepts linguistiques comme *signifiant* et *signifié*, ou *contenu* et *forme*, car ils ont déjà été déconstruits par le postmodernisme. ⁽¹⁶⁾

Notes

- 1- Salah, Ridha, « Loughatou al fan attachkili fi al-karn al-ichrine », Revue : *Alam Al-Fikr*, n° 2, vol. 26, octobre / décembre, 1997.
- 2- Adonis, *Arrouyatou al-fannia bayna ayn al-jissm wa ayn al-qualb*, vol. *Al-Fann al-arabi al-mouâssir*, Al-Alam al-arabi, Paris, p. 21. S.D.
- 3- Toni Martini, « Ishamatou al-jamalia al-arabia fi nachât al-fann al-arabi al-hadith », p.58.
- 4- Ibid. p. 59
- 5- Ibid, p.60
- 6-Extrait d'un site électronique anonyme.
- 7-Adonis, op.cit. p. 39.
- 8-Ibid, p. 35.
- 9-Ibid.
- 10-Toni Martini, op. cit., p.55.
- 11-*Le conservatisme et la déconstruction* (destruction) sont, selon nous, des concepts philosophiques qui déterminent la philosophie arabo-islamique et dont certains aspects ont été appliqués à la littérature.
- 12-Adel Kamal, « Madiha Omar tastakssi molghazat al-hourouf wa mokhrajatiha athabita », 21-3-2006.
- 13-Ibid.
- 14-Mohsen Thahbi, « Al-houroufioun al-arab, arryada wa al-houyiya », 1^{er} octobre 2007, revue électronique : *Adab wa fann*.
- 15- Jeannette Woolf, *Ilm al-jamalia wa ilm al-ijtimâ al fann*, trad. de Marie Thérèse Abd Al-Massih et Khaled Hassan, p. 59. Al-majliss al-âla li-athakafa, n° 228, *Al-Machrou al-kawmi li attarjamla*, 2000.
- 16- De nombreux concepts comme ceux que nous avons mentionnés font l'objet surtout de l'analyse postmoderniste du capitalisme. Plusieurs autres concepts postmodernistes en rapport avec l'art sont évoqués dans l'ouvrage de Frédéric Jamsson, trad. de Ahmed Ihssen.

Huitième Partie

La calligraphie et l'exploitation des réserves spirituelles de la forme artistique

Esthétique de la valeur abstraite dans la peinture islamique et son impact sur la peinture contemporaine. *Prof. Naïma Chichini*

**Esthétique de la valeur abstraite dans la peinture islamique
et son impact sur la peinture contemporaine**

Prof. Naïma Chichini

La civilisation orientale a, de toute évidence, atteint son apogée, de même qu'elle a eu le rôle de précurseur dans la création artistique, avant même la civilisation occidentale. Les peuples orientaux sont des pionniers dans les domaines de l'art, de la littérature, des sciences et des lois écrites. De même, c'est parmi eux qu'est apparue la plus ancienne des religions monothéistes et qu'a eu lieu la révélation de la religion islamique, par la voix d'un prophète arabe, à la faveur du Coran en langue arabe. C'est dans cet Orient que s'est répandue la culture arabe, parallèlement à la propagation de l'Islam. Un empire islamique est né au Moyen Âge et son expansion a couvert une étendue allant de l'Arabie à l'Andalousie, à la Chine, au centre de l'Europe et à l'Afrique. Toutes ces régions du monde étaient liées entre elles grâce à l'arabe, langue de la religion, de l'administration, des sciences et de la poésie.

La structure de la personnalité arabe, qui a caractérisé l'Orient après l'apparition de l'Islam, est inséparable du cadre spatio-temporel, des traditions et des cultures. L'histoire des civilisations de cette région nous rappelle qu'elle a été le berceau de peuples anciens, depuis la nuit des temps, que ce soit en Irak, en Égypte, en Perse, en Chine ou en Inde. Ces peuples ont traduit, par des moyens artistiques, leurs savoirs et coutumes, tous empreints de la pensée islamique, ce qui a donné une unité intellectuelle globale partagée par tous. Ainsi s'est formée une personnalité arabe, notamment en ce qui concerne les aspects artistiques. L'unité des arts islamiques trouve donc son explication dans ces racines anciennes.

La pensée islamique

Elle dévoile l'essence éternelle en annihilant les dimensions sensibles de l'homme et de la nature, afin de franchir intuitivement le visible et le réel. L'artiste arabomusulman devant sa toile, ou devant une fresque murale, est moins préoccupé d'exactitude et de mimétisme que de projection de sa propre intuition, afin d'atteindre une idée, un symbole, une essence permanente, dans la valeur abstraite de l'art islamique, comme tel est le cas dans l'arabesque. Cette forme est en effet l'une des spécificités artistiques des Arabes

musulmans. Ses figures transcendent le sensible et proposent des modèles divers, composés d'éléments géométriques, ou de lettres dessinées de mille et une manières, linéaires, végétales, animales et humaines. Elles consacrent des sens comme l'itération, l'insistance, le devenir, la pérennité et l'infini.

Il ne s'agit pas d'une simple esthétique décorative, mais d'une expression de l'absolu, des pulsations de la vie et de la nature. Cet art a été prospère à toutes les époques et partout dans le monde islamique. L'artiste y était mû par le désir de restituer les choses essentielles en transcendant le réel hypothétique ; alors, l'abstraction a été constante dans toutes ses œuvres, ce qui a fait dire à Abu Hayyân al-Tawhidi, dans *Al-Imtaa wa al-mouânassa* :

L'image de Dieu issue de l'intuition, puis concrétisée par la main du peintre, incarne les hypothèses figuratives et mettent en lumière l'habileté du créateur.

La composition dans l'art islamique

Elle se manifeste dans l'ordonnancement des éléments et révèle clairement la vision analytique de l'art en Islam. Ces éléments participant à l'élaboration de l'œuvre sont des motifs géométriques, des lettres arabes et des figures humaines et animales. Ils sont utilisés comme fondement de cet art, soit concomitamment, soit séparément. Les motifs géométriques couvrent les murs des édifices et des dômes, en formes de bandes dérivées les unes des autres, et où le cercle est une figure essentielle. Il donne lieu à des dessins originaux, obtenus grâce au croisement des droites et des courbes. Le cercle est la base d'où sont sortis tous les motifs représentés ensuite sur la céramique, le bois, le verre et le marbre, outre les livres et les tissus.

Jusqu'aux 8^e et 9^e siècles, ces compositions se faisaient sans aucun calcul. Puis, le monde arabo-islamique a connu la diffusion des sciences comme la musique, les mathématiques, l'astronomie, les sciences de la nature, la médecine, la philosophie et la traduction des textes littéraires. Il y a eu aussi de nouvelles découvertes, comme le chiffre *zéro* et les fractions décimales, qui ont été développées par des savants tels que Al-Kindi, al-Fârâbî, Avicenne, Averroès, traduites en latin et transférées, grâce à eux, en Occident.

Dans tout le monde arabo-islamique, l'art a pu ainsi mieux concevoir et appliquer géométriquement le cercle comme unité de base commune à tous ses domaines, y compris l'écriture, l'architecture, la poésie et la musique.

Éléments de composition et organisation des valeurs

Dans l'art islamique, les figures géométriques sont parmi les plus importantes. Elles ont une personnalité particulière, incomparable dans les autres civilisations. Jusqu'au 8^e

siècle après J.-C., elles ont été souvent des figures de base pour couvrir de vastes surfaces des édifices et des dômes, et se présentaient sous la forme de bandes ininterrompues et infinies, de dérivations géométriques, qui sont censées rendre l'idée de l'unicité divine.

L'artiste arabo-islamique y travaille sur les transformations plastiques obtenues à partir des recoupements des lignes droites et des lignes courbes qui laissent des vides réguliers entre elles, rembourrés par la suite à l'aide de certains motifs. Ces lignes répandues ainsi recourent également d'autres unités, selon un rythme itératif et génératif vers où concourent les angles et les dessins géométriques. Ainsi les cercles continus, les tresses, les lignes brisées et entremêlées, les triangles, carrés, hexagones, octogones et les formes étoilées donnent ensemble des configurations composées d'un effet esthétique abstrait.

Utilisées variablement pour remplir les pourtours et les espaces vides, ces figures ont sur le destinataire un impact à la mesure de leur variation et de sa contemplation de Dieu. En dépit de la complexité apparente de cette composition, elle est en fait assez simple, car elle est fondée sur des procédés constants, qui consistent à diviser le cercle en plusieurs espaces, la formation d'un rayonnement centralisé et le rattachement entre eux des autres formes comme le carré, le triangle, les étoiles, ... Il ne faut donc pas s'étonner que le cercle soit la figure de base dont l'artiste musulman a extrait tous ses éléments géométriques et les a investis dans diverses compositions, réalisées sur la céramique, le bois, le marbre et le verre.

Comme je l'ai dit plus haut, jusqu'au 8^e siècle avant J.-C., l'art islamique a réalisé de telles compositions sans aucun usage du calcul, mais à l'aide de procédés adaptés aux besoins, comme plier une corde en segments égaux, pour obtenir certaines mesures, ou utiliser un pieu comme axe auquel est attachée une corde écourtée ou rallongée, en fonction du cercle à tracer. Ce procédé était d'autant plus efficace qu'on inventait des unités géométriques, avant la découverte du zéro et des fractions décimales. Le cercle était donc une unité de base enracinée dans l'affectivité de l'artiste, qui lui rendait possible l'invention des dérivés sans le recours à des opérations mathématiques complexes. Le découpage du cercle en sous-ensembles égaux, rattachés à son axe, par exemple, est resté en usage, même après la découverte du zéro, des fractions décimales et des nombres arabes (1 à 9).

Les lettres arabes et la calligraphie : éléments fondamentaux de l'art islamique

Dès le début de l'Islam, l'écriture arabe a eu un intérêt extraordinaire, grâce à son statut de langue du Coran, qui en a facilité la diffusion, parallèlement à l'expansion de la religion. Dans son livre : *L'Art de la calligraphie*, Ernest Conel l'a affirmé ainsi :

L'écriture arabe s'est répandue à travers la langue dans le monde islamique, reliant ainsi

tous les peuples musulmans, en dépit de toutes les frontières.

À partir de la dynastie, l'alphabet arabe a été en usage dans d'autres langues comme le persan, le turc, l'hindi, outre l'arabe lui-même. La lettre arabe était alors aussi bien reçue en Perse, en Turquie ou en Andalousie qu'en Arabie. L'écriture arabe de type « hijazi » a été introduite en Irak avec la conquête islamique, sous ses deux styles « sec » et « doux ». À Koufa, c'est le style « sec » qui a été privilégié. Il y a été l'objet de certaines améliorations et de certains ajouts qui ont donné le « koufi ». Quant au style « doux », il n'a eu d'intérêt que tardivement, sous le règne du calife Al-Mamûn, c'est-à-dire à l'époque de la grande renaissance arabe qui a connu une vague de traduction de nouveaux livres et de travaux savants. À ce sujet, Ibn Khaldoun a écrit dans sa *Muqaddima* :

Entre l'écriture du type « bagdadi » et le « koufi », il y eut tellement de distanciation qu'ils furent tout à fait différents. La différence fut ensuite exacerbée en d'autres temps, grâce à l'art et à l'inventivité des maîtres calligraphes.

Vers la fin du 9^e siècle, l'écriture a connu un progrès rapide, ce qui a donné six types consacrés parmi une multitude d'autres styles, et soumis aux règles et à une technique rigoureuse adoptée par les meilleurs calligraphes comme poétique et comme guide. Ces styles ont été baptisés : « al-aklêm assitta » (les six plumes) qui sont : « nasskh », « mouhakak », « thouloth », « tawkî », « rayhani », et « rocâ ». Comme le note le savant suisse Flori, dans sa somme sur *L'Art islamique* :

Aucun art n'a autant utilisé l'écriture dans l'architecture profane et sacrée et dans tout ce qui est visible comme l'a fait l'art islamique.

L'écriture arabe a été ainsi un dénominateur commun de tous les arts. Les Musulmans l'ont utilisée sous toutes les formes, dans tous les styles et selon toutes les expressions appropriées aux matières brutes utilisées, comme la céramique, le bois, les métaux et les tissus. À présent, il y a des tendances pressées de réaliser un renouveau moderne dans l'art calligraphique. Dans mon cas, en tant qu'artiste contemporain, j'ai opté pour une orientation particulière. Ma vision de cet art consiste à le considérer comme un ensemble de pratiques formant un continuum étendu, variant à l'infini. Les diverses formes d'écriture, qu'elles soient murales ou appliquées aux marbres et aux dômes, convergent dans une esthétique rythmée, harmonieuse et continue. Les vides autant que les espaces couverts par les lettres, les mots et les phrases rendent tous le même écho et la même valeur.

Ainsi, l'influence de l'espace calligraphique global, avec toutes les configurations mises à profit, est ce qui prédomine dans la focalisation de notre attention de spectateur. Autrement dit, cette influence est bien celle des espaces remplis et des espaces vides, quels que soient les moyens utilisés (couleurs ou gravure sur métal, bois et pierre). C'est pourquoi, dans ma conception et mon exécution du travail calligraphique, tous les modèles et toutes les normes s'équivalent. Tout se fonde dans un cadre global, au profit

d'un objectif précis, même si le patrimoine islamique y est toujours présent.

On a pu constater que la présence des éléments humains et végétaux est assez limitée dans l'art islamique, contrairement aux éléments géométriques dont la prédominance y est évidente. Pour ma part, je n'ai puisé dans les premiers que quelques aspects végétaux, exploités par les anciens calligraphes et miniaturistes. J'en ai fait de même pour la calligraphie arabe en général, dont l'harmonie entre reliefs et vides est propice à mon travail.

De manière générale, je peux affirmer que les sources picturales sont notamment les motifs qui remplissent les espaces aux configurations géométriques diverses, comme ceux des édifices ordinaires, des mosquées, des dômes, des colliers, des mihrabs, des moucharabiehs, des vêtements des mystiques, ... Je m'inspire de toutes ces sources pour élaborer des visions plastiques, contemporaines, fondées sur une appréhension analytique du patrimoine, sans aucune allégeance à la technique rigoureuse de telle ou telle source. Ma position consiste donc en une utilisation personnalisée de la spiritualité, dont nous avons hérité et qui est encore vivace chez l'homme contemporain.

Le mouvement dans l'art islamique

Afin de comprendre le concept de mouvement dans l'art islamique, il est nécessaire de définir le mot, de préciser le rôle central de l'homme, avec toute son expérience et son appréhension des choses, et de rappeler que l'attachement de l'artiste à la vie même a fait qu'il a réservé un grand rôle au mouvement.

Il faut d'abord comprendre que l'importance du mouvement vient de son rôle central pour l'œil quand il s'agit de concevoir les choses. Et pour saisir la dimension des choses, nous devons concentrer nos regards dessus. D'un autre côté, le principe de base dans notre perception du monde est en réalité un composé cohérent de plusieurs images vivantes. Nous voyons avec les yeux et percevons grâce au cerveau. Les deux rendent compte de notre nature et de notre psychologie, dont l'importance est évidente pour satisfaire notre besoin d'équilibre et de mouvement dans la conception des choses, comme le précise Robert Guillaume Scott, dans son livre : *Les Fondements de la conception*.

Le travail artistique doit résulter d'une activité méthodologique particulière. Il s'agit d'organiser les éléments nécessaires au mouvement, car ce dernier détermine la temporalité du travail et en fait quelque chose de vivant. Cela implique que la forme est le résultat d'une adresse créative qui est d'abord inanimée, puis elle s'incarne dans la temporalité, à partir de la spatialité. L'artiste y fait appel aux éléments du rythme, de l'ordre et de la proportionnalité, pour composer une certaine unité où entrent des éléments homogènes et d'autres hétérogènes. Ainsi, il arrive à donner à la forme retenue, un rythme spécifique, temporel et animé. Ici, interviennent les procédés tels que l'itération, l'écho, la symétrie, autant d'aspects esthétiques qui mettent en évidence le rythme, la variété et la temporalité.

L'artiste musulman s'était aperçu de cette manière de faire depuis très longtemps. Il a donc créé des bandes aux unités géométriques, organisées selon la répétition, la symétrie et la redondance, en vue de mettre en relief le rythme et la variété formelle. Dans la pratique, on trouve que le relief doux donne sens au relief dur, ce qui est en soi une forme de mouvement. De même la différence formelle est considérée comme une variété à laquelle participent les formes données aux espaces vides et les similitudes entre les motifs représentés. Quant à la variation absolue, elle provient de la différence totale entre une forme adoptée et le système global des rapports.

Le travail artistique nécessite donc un système qui englobe tous les éléments de la création. C'est ce que l'art islamique incarne dans l'utilisation de tous les matériaux et de tous les procédés géométriques, comme dans l'arabesque qui remplit les espaces vides.

D'un autre côté, le rythme est considéré comme un principe fondamental du travail artistique. Aussi entendons-nous répéter le mot *rythme*, en parlant des formes, de l'écriture et des couleurs, particulièrement dans les arts plastiques. La symétrie régulière est une forme d'itération qui concerne les parties d'une œuvre et les structures qui suggèrent un mouvement itératif, c'est-à-dire une répétition rythmique.

Le deuxième élément important dans les arts plastiques, après le rythme, est celui du temps. La relation entre les deux est quasiment continue, car le premier, à lui tout seul, ne peut expliquer l'impact affectif de la forme. Tout au plus explique-t-il des effets que l'on doit à la forme elle-même. Et comme celle-ci est impossible en dehors d'un cadre temporel, il est évident que ce dernier en détermine l'aspect rythmique et dynamique. Nous ne pouvons non plus ignorer la symétrie qui se trouve dans la nature, précisément sous l'aspect de cristaux. Ces derniers sont les formes naturelles les plus parfaites, qui dépendent du système de l'itération, lequel détermine les valeurs des formes esthétiques.

Certaines compositions de l'art islamique associent des figures calligraphiques avec des lettres de grosses dimensions et des arabesques minutieuses, ce qui provoque un enchevêtrement des deux plans et donne, par conséquent, une impression de mouvement. L'équilibre permet aussi de distinguer mouvement et statisme.

Dans l'art islamique, le mouvement est plus net dans l'écriture de type « doux » des arabesques, ainsi que dans les styles où les dimensions et les éléments végétaux et animaux sont gradués. Il y a une opposition entre les lignes droites et les angles et une jonction des motifs, aux angles, dans la sculpture sur bois. De même, il y a une opposition entre les couleurs, dans leur contiguïté et leur mélange avec les unités géométriques comme les mosaïques et les compositions de céramiques, aux diverses dimensions et aux différents tons.

Au-delà de ces précisions relatives au concept de *mouvement* et à sa signification par rapport aux éléments plastiques, il faut noter qu'il a acquis une portée affective et mystique, pratiquement dans tous les domaines de l'art islamique. Je m'en suis

continuellement inspiré dans mon expérience, en écho de la pérennité de cette dimension dans l'art contemporain.

La couleur dans l'art islamique

L'artiste arabo-musulman a su exploiter tous les matériaux et toutes les couleurs pour enrichir sa palette. Il a ainsi exploité tous les tons (composés ou bruts), en variant les dimensions, et faisant fondre dans les ombres jetées sur la surface de la toile. Il réussit ainsi à créer une valeur esthétique, rythmée par la symétrie et les commutations chromatiques, mettant à profit l'écriture géométrique ou du type « doux ».

Les couleurs ont été utilisées avec des moyens renouvelés et proportionnés à chaque portée expressive -renonçant à l'usage des valeurs graduées propres à la logique de l'art contemporain. Elles sont d'une densité unifiée, suffisamment déterminées par les valeurs naturelles, ce qui explique l'absence de la troisième dimension. On voit donc que les compositions, le mouvement et la couleur constituent les bases de la peinture en général et des passerelles entre la peinture contemporaine et les arts islamiques, cet héritage culturel si précieux.

À ce propos, la peinture sur verre nous donne une bonne illustration. Les lumières et les couleurs se mélangent ici et confèrent à la forme peinte des sens nouveaux et une grande force. Car la variété des lumières tombant sur les couleurs les renforce en les multipliant. Dans ce sens, Cézanne écrit :

La peinture enregistre les sensations dans la perception des couleurs. Tout le reste doit être sacrifié à cette fin pour ordonner ces sensations.

Il ajoute :

Quand la couleur est riche, la forme acquiert sa force et son authenticité.

L'artiste arabo-musulman a toujours été en communion avec l'essence du monde, en peignant, et non seulement en utilisant des couleurs. Il ne s'est pas contenté de transposer des images réelles, ainsi a-t-il renoncé à la troisième dimension et à la perspective aérienne, dans sa technique chromatique. La couleur n'était pas cependant dénuée d'une dénotation psychologique ou philosophique. Au contraire, il lui associait des qualités, des valeurs et des effets. Le jaune est la couleur du soleil brûlant et du désert. Il condense l'imaginaire des Arabes et leur onirisme, et évoque également le jour et la lutte pour la survie. Le bleu est la couleur du ciel. Il évoque aussi l'amour, le sacré, la pureté. Il est transparent et éthéré, ombreux comme la miséricorde, englobant comme la providence. C'est la couleur céleste de la sérénité, de l'adoration, de la prière. Quant au vert, c'est la couleur de la terre bénie par le ciel, de la grâce et du contentement. C'est enfin la couleur de l'eau, de l'air et de l'arbre de vie.

Dans beaucoup de cas, la couleur restitue également la lumière et l'ombre. Car elle est certes utilisée en tant que telle, mais, en renonçant aux gradations éclatantes, elle peut aussi rendre compte de la clarté, abstraction faite des masses et des dimensions distribuées sur les espaces vides de la toile. Pour ce qui est des ombres, elles résultent des éléments saillants parmi les composantes de la toile. Elles gagnent à ne pas être trop marquées pour une meilleure cohérence avec les lumières émanant des vitraux. Ces derniers ont une fonction esthétique et utilitaire, selon qu'il fait nuit ou jour, et selon qu'on est à l'intérieur ou à l'extérieur de la mosquée.

On voit ainsi que l'artiste arabomusulman a mis en œuvre la couleur, avec des moyens précis, proportionnés aux objectifs et aux convictions pris en compte. Il a donc renoncé aux valeurs graduées de la technique de l'art contemporain, au profit de valeurs franches, précises, d'une densité unie sur toute la surface peinte.

Le principe de l'unicité divine et sa relation avec l'abstraction

Parmi les facteurs qui ont influencé la forme et la couleur, on trouve évidemment l'idée de l'unicité divine. Dieu est absolu, unique et nécessaire. L'univers est son œuvre. Unicité et universalité se rejoignent. L'homme est un élément de l'univers, mais il porte profondément en lui le sens de l'universel absolu en tant que nature. Il n'a de valeur par rapport à l'univers que dans la mesure où il renvoie à l'essence. Dieu étant l'essence, l'art islamique se fonde sur l'intuition qui mène à l'être absolu.

L'artiste arabomusulman n'a donné aucune importance aux choses sensibles, car elles n'excèdent pas les limites matérielles de l'œuvre, et a réservé toute son attention à l'essentiel et à l'absolu. Il n'a pas été peintre au sens figuratif et occidental du terme. L'artiste occidental a, pour sa part, essayé, dans le cadre des nouvelles écoles comme celle de l'art abstrait, de rendre compte de l'absolu, conformément à une thèse philosophique propre à Cruce, qui considère que l'art est une connaissance sensible. De même Brion, auteur de *L'art abstrait*, a comparé le phénomène nouveau de l'art occidental, contemporain, avec l'art arabo-islamique et affirmé l'influence du deuxième sur le premier.

Ainsi l'artiste arabomusulman cherchait-il à se fondre parfaitement dans son sujet, à neutraliser la nature pour adhérer à l'esprit de l'univers. Les arabesques le disent clairement, puisque c'est un art fondamentalement mystique et positif, un art typiquement arabe qui a irradié vers les arts occidentaux, y compris à l'époque contemporaine. C'est aussi un art fondé sur le principe de la transformation continue. Aussi l'écriture arabe, considérée comme un art à part entière, et qui est utilisée comme un élément de composition dans l'arabesque, utilise-t-elle souvent des lettres séparées ou confuses, alors qu'elles étaient des éléments de base ou des sujets de toiles. Cela est dû au fait que les Arabes, précisément, sous l'Islam, avaient donné à toute lettre des significations particulières ainsi qu'une image correspondante.

L'art de l'arabesque a beaucoup influencé les autres arts arabes comme la tapisserie, les ornements des livres, des mosquées et des palais (intérieur et extérieur). Il a utilisé toute sorte de matériaux pour créer des ouvrages à valeur hautement abstraite, dont les effets se sont prolongés jusqu'à nos arts contemporains, y compris les arts arabes et égyptiens.

On réalise donc la valeur abstraite des arts islamiques qui ont continué à inspirer généreusement les arts contemporains, auxquels ils ont servi de patrimoine de notre si ancienne civilisation. Nous entendons, bien sûr, par « inspiration » non pas la transposition et l'imitation, mais l'adaptation d'une vision de la beauté abstraite (fond et forme), douée d'une passionnante facture. Elle s'élabore selon une conception contemporaine porteuse de cette sincérité dans laquelle concourent la couleur, l'entrelacs des figures, le mouvement, l'harmonie des éléments et l'approche intégrée et émouvante.

Neuvième Partie

**La calligraphie et le recouvrement de la mémoire
oubliée**

La calligraphie et la réanimation de la mémoire arabe. *Ali Fawzi*

La calligraphie et la réanimation de la mémoire arabe

Ali Fawzi

Préliminaire indispensable

La réanimation intermittente de la mémoire arabe, soit directement, soit précisément dans l'investigation portant sur l'intérêt de la lettre et de l'écriture arabes, relève d'une vision de civilisation et semble être une grande nécessité. Ce qui l'impose, ce sont les circonstances internationales qui déterminent relativement notre culture locale où la calligraphie fait l'objet d'une réelle célébration. C'est un héritage ancien et singulier, puisqu'aucune écriture n'a été à ce point fêtée en tant qu'artefact spirituel, à l'impact inégalé sur l'humanité, comme signe d'authenticité et d'enracinement, ou encore comme potentiel d'expressivité, sans parler des effets esthétiques qui, eux aussi, ont renforcé le statut particulier de cette écriture.

Certains historiens expliquent la genèse de la calligraphie arabe par trois hypothèses exclusives. Selon la première, le Bon Dieu a appris à Adam tout le langage, puis lui a révélé l'écriture ; alors Adam a réalisé toutes les écritures que nous connaissons aujourd'hui. L'écriture arabe a échoué au prophète Ismaïl (béni soit-il), à l'issue du déluge du temps de Noé (que la paix soit sur lui), quand chaque peuple a reçu son Livre particulier. La deuxième hypothèse privilégiée fait dériver l'écriture arabe de l'écriture himyarite, que l'on appelle aussi l'écriture du sud, qui a atteint le pays du Levant, grâce aux voyages commerciaux de l'hiver et de l'été. Quant à la troisième hypothèse, elle explique la genèse de la calligraphie arabe par l'évolution de l'écriture nabatéenne. Les arabesques découvertes dans la région d'Oum al'Jemel, à l'est de la Jordanie, et qui remontent à 650 av. J.-C., rendent cette hypothèse plausible. D'autres arabesques sont trouvées dans la région d'Haoran, plus précisément sur la tombe du poète arabe Imrou'l Qays. Les arabesques ont transité, ensuite, d'Haoran à Al-Anbar, puis vers Doumet El-Jandel et Hedjaz.

Aussi mon propos sur la calligraphie et la réanimation de la mémoire arabe prendra-t-il appui sur six points essentiels :

1- L'écriture, patrimoine qui enracine les arts visuels

L'histoire de l'écriture a évolué selon plusieurs étapes où elle a acquis authenticité, enracinement, valeur patrimoniale et fondement civilisationnel. Elle a été consacrée comme artefact ancien au service de plusieurs civilisations humaines et a rempli des fonctions diverses et nombreuses, telles que notations cognitives, documentaires, artistiques et décoratives. Autant de fonctions qui ont contribué à asseoir l'importance visuelle de la structure artistique globale dans de nombreux champs de la création artistique, soit dans la civilisation pharaonique, soit dans la civilisation de la Mésopotamie, ou encore dans les civilisations d'Extrême-Orient, comme la Chine, le Japon et d'autres. En font preuve les toitures architecturales variées, les différentes formes tombales ainsi que de nombreux arts et métiers pratiques, à l'instar de la joaillerie, de la céramique et tant d'autres, dans les domaines de l'utilitaire et, parfois, des ouvrages tissés.

En effet, tant de pièces archéologiques rares ont été découvertes par de nombreuses civilisations humaines, comme ces importants objets chinois dont la production remonterait au 18^e siècle av. J.-C. Ce sont des pièces décorées de certaines écritures semblables aux hiéroglyphes. D'autres exemples si nombreux et si divers nous sont fournis par l'ancienne civilisation égyptienne. Pour ce qui est de la civilisation mésopotamienne, on sait que l'écriture cunéiforme a acquis une dimension esthétique qui a fasciné historiens et amateurs d'arts visuels durant des siècles, outre une fonction primordiale dans l'établissement des savoirs.

Sur cette problématique des effets esthétiques de l'écriture dans le domaine de l'art, Mahmoud Abdel-Ati affirme que

Les anciennes civilisations, notamment en Égypte, en Mésopotamie et en Extrême-Orient, ont usé de l'écriture de deux manières : un plan de transcription et de conceptualisation et un autre figuratif et esthétique, indissociable du travail artistique. Après ces civilisations, l'usage esthétique s'est rétréci, exception faite de certains manuscrits du Moyen Âge européen.

Cet usage est demeuré marginal dans les arts de la Renaissance et dans les arts européens des périodes ultérieures, mais il a acquis un intérêt singulier dans l'art nouveau de la fin du 19^e siècle, sous la forme d'éléments de composition des œuvres figuratives de cette période historique. Avec les civilisations islamiques, l'écriture arabe est devenue un fait esthétique exceptionnel aux points de vue qualitatif et quantitatif.

2- Problématique de la quête d'une identité esthétique arabe

Au tournant du 19^e siècle et au début du 20^e, la problématique de la quête d'une identité plastique arabe était un impératif lancinant dans le champ des arts visuels, où l'on tentait de créer une adéquation entre notre patrimoine ancien et la réalité contemporaine.

Par conséquent, cette problématique est devenue une obsession générale qui a suscité l'émotion chez de nombreux artistes arabes trop peu séduits par tout ce qui est importé d'Europe, voire tout à fait insensibles à la suprématie de ce modèle. Plusieurs approches sont apparues dans le traitement des données de cette problématique qui préoccupait les créateurs d'horizons divers.

La focalisation portait sur les arts visuels que la plupart jugeaient comme le meilleur moyen pour élaborer une identité plastique, arabe, authentique et spécifique. Elle devait aussi demeurer pure, à l'abri des additifs et des ornements européens, imposés par certains enseignants d'arts envoyés en Europe pour une formation ad hoc. Il ne faut pas oublier que la culture européenne prédominait absolument dans l'évolution du monde arabe. La lettre et l'écriture arabes, jouissant d'un haut statut esthétique dans le domaine de la mémoire visuelle de l'Arabe et du Musulman, fortes d'un potentiel expressif et esthétique, passaient pour être une source authentique, inépuisable, grâce au contact direct avec la vie de l'homme arabe et ses besoins esthétiques et fonctionnels. En conséquence, certains avaient la forte conviction que la lettre et l'écriture arabes constituaient la solution de ce casse-tête qu'était la réalisation d'une identité, notamment après les échecs successifs encourus en essayant de réaliser cet objectif d'une manière efficace et sérieuse, à la faveur de l'art visuel moderne.

Par ailleurs, les capacités expressives, les valeurs esthétiques et les potentiels plastiques associés à la lettre arabe, en tant que forme patrimoniale ancienne, ont contribué à surmonter les échecs répétés du projet relatif à la réalisation d'une identité, et à la sensibilisation de nombreux artistes, afin de s'inspirer de ces richesses dans leurs activités créatives. La sphère des travaux inspirés du patrimoine est alors devenue très vaste. Les styles, les manières visuelles et les techniques variées se sont répandus, de l'Atlantique au golfe Arabique.

3- Différends entre les calligraphes et les artistes

Entre calligraphes et artistes, il y a eu une spirale de différends à cause de cette affaire d'inspiration et de l'obstination des calligraphes. Ces derniers trouvaient trop grave toute modification ou extrapolation formelle et thématique de la lettre arabe, par rapport aux normes classiques établies. Ils demeuraient attachés à l'idée que les artistes sont incapables de concevoir les valeurs esthétiques, réelles, de la calligraphie arabe. Ils considéraient toutes ces tentations comme les signes d'une simple crise de créativité, ou une manière de céder à la tentation de la facilité, surtout quand ils ont décelé la facticité de nombreuses idées importées, leur inadéquation avec notre société et le tarissement de plusieurs sources de création.

Les artistes calligraphes, eux, se sont obstinés dans leur position contre de telles attitudes réactionnaires et frustrantes. Certains les ont même considérées comme

révélatrices du sous-développement et de l'inconscience quant à l'intérêt des concepts visuels nouveaux et contemporains. Ils croyaient que l'approche créative des potentiels et de l'esthétique de la lettre arabe en tant que forme patrimoniale, spirituelle, ancienne est essentielle. Pour eux, c'est la seule possibilité d'enraciner la création artistique arabe et de réaliser une espèce d'originalité et de distinction plastique, susceptible de créer la parité avec les autres arts, compte tenu des acquis patrimoniaux et culturels anciens de nos civilisations arabe et islamique. Il y a eu un dilemme en suspens entre approbateurs et opposants qui ne sont parvenus à aucune solution, en dépit d'une production visuelle contemporaine européenne, envahissante et prête à s'emparer de notre culture visuelle et à y établir son hégémonie artistique. Elle menaçait d'y ancrer le principe d'allégeance, neutraliser l'inventivité, confisquer le rôle positif du destinataire et imposer une politique consumériste, centrée sur le produit importé.

4- Avant-garde et inspiration calligraphique

Plusieurs artistes avant-gardistes ont réalisé à quel point la problématique de l'identité est importante. Ainsi, avec témérité, ont-ils eu à cœur de s'inspirer de la lettre et du mot écrits, comme éléments structurels de l'œuvre artistique, moderne. Leurs tentatives ont été nombreuses et diverses dans la plupart des pays arabes. La mémoire historique de l'art plastique arabe regorge de noms d'auteurs de telles expériences artistiques, qui ont puisé sérieusement dans l'écriture arabe, comme l'Iraqienne Madiha Omar, que l'on considère comme la première artiste arabe qui a réalisé une étude scientifique à propos de la relation entre l'art et la lettre arabes. Cette étude a été publiée à Washington, en 1949, sous le titre de « La calligraphie arabe, élément d'inspiration de l'art ».

Dans la perspective de ce travail, cette artiste a participé à de nombreuses expositions collectives et individuelles, dont le salon annuel de Corcoran, à Washington (1949) et son exposition personnelle à Bagdad (1951).

Hamed Abdallah, artiste égyptien né en 1917, a été parmi les premiers à travailler sur l'esthétique du mot écrit sur la toile. Le mot y est apparu en adéquation parfaite avec l'esprit général de l'œuvre. Les expressions étaient tout à fait complémentaires des autres éléments de la création visuelle. Il réagissait ainsi à la problématique de l'inspiration puisée dans la calligraphie arabe, après son exil au Danemark. Le goût arabe marquant son style a été alors un des facteurs importants qui ont attiré l'attention du spectateur étranger vers ses peintures.

Le même chemin a été suivi par de nombreux créateurs dont le fameux artiste libanais, Wajih Nahla, l'un des plus célèbres, qui a mis les capacités de la lettre arabe au service de l'œuvre visuelle, en transformant les mots écrits en abstractions formelles pures, sans rapport avec le contenu énonciatif des lettres et des vocables.

Quant à l'Irakien Jamel Hamoudi, (né en 1924), il est considéré comme l'un des pionniers et parmi les meilleurs dans le travail sur l'esthétique de la lettre arabe. Il a commencé à transcrire le mot lisible en y conservant toutes ses qualités et ses possibilités formelles et thématiques, puis s'est adonné au principe de l'abstraction, pressé de s'adapter aux procédés en vogue, et a réduit le mot écrit en quelques lettres illisibles, de pures formes esthétiques abstraites.

À son tour, l'Égyptien Hamed Nada, (né en 1924), a intégré le mot écrit à ses œuvres, leur conférant un aspect populaire personnel, marqué par la simplicité et la spontanéité. Ce procédé a été un élément central et parfois unique de la composition de ses toiles. Certains historiens pensent que, dans cette perspective, les essais de Youssef Saïda ont précédé ceux de l'Égyptien Hamed Abdallah et de l'Irakien Shakir Hassan Al-Saïd, l'un des fondateurs de la calligraphie.

À la faveur de cette sérieuse intégration des valeurs esthétiques du mot écrit dans la structure de la toile, l'artiste syrien Mahmoud Hamed Ali s'est évertué à transformer le mot lu en une expression visuelle, énigmatique et illisible, car il s'est plus intéressé à la forme qu'au sens de l'énoncé, donnant lieu à l'une des productions relativement précoces.

L'égyptien Sami Rafa, (né en 1931), s'est spécialisé, quant à lui, dans les arts décoratifs et, quand il a abordé la calligraphie, il a choisi une approche décorative qu'il a incarnée dans de nombreux travaux. Le plus important en a été l'ouvrage colossal du mémorial aux martyrs du Six octobre, érigé dans la ville de Nasser, sous l'appellation : « Pyramide d'octobre ». Cette pyramide a été décorée de lettres et d'écritures arabes conçues dans le style de l'époque.

On considère l'artiste Shakir Hassan Al-Saïd comme le maître à penser du groupe réuni autour du principe de la « dimension unique », développé en Irak. Cet artiste a sa propre philosophie de l'importance de la lettre arabe dans la création artistique. En effet, il pense que les lettres arabes sont réellement susceptibles de jouer un rôle essentiel et d'être une alternative pour tous les éléments figuratifs de l'art optique.

Pour ce qui est de l'artiste égyptien Ahmed Fouad Salim, (né en 1936), notons que sa pratique de l'écriture arabe a varié entre la transcription lisible dans la conception de l'exploitation de la relation esthétique entre le blanc et le noir, afin de créer des styles visuels particuliers. Il ne s'est pas limité à l'aspect énonciatif et fonctionnel des lettres, et a privilégié le sentiment sincère d'une dynamique générée par cette lutte entre la forme et le contenu, sur la surface de la toile. Ses œuvres se caractérisent ainsi par une expressivité plastique si chargée de sentiment humain et de portée philosophique.

Quant au Tunisien Nja Mahdaoui, on remarquera que les mots s'octroient dans ses œuvres un prolongement esthétique et un goût visuel particulier. Ses travaux sont conçus pour faire ressortir le génie des lieux.

On dira aussi que les créations du Marocain Farid Belkahia ont autant d'importance dans le domaine de la calligraphie, et la liste est trop longue pour cet exposé rapide, car il faudra citer la Libanaise Salwa Shoukair, le pionnier soudanais Ahmed Shirine, ainsi que Brahim Solhi, et Adham Ismaïl, tous deux ayant apporté une dimension esthétique personnelle à la problématique en question, dans la production plastique moderne. On n'en dira pas moins du Tunisien Néjib Belkhodja, du Marocain Mohamed Mouilhi, du Palestinien Kamal Balata, des Syriens Abdel Kader Arnaout et Marwan Kassab, des Qataris Youssef Ahmed et Ali Hassan, des Égyptiens Kamal Sarraj, Mohsen Khadhraoui, Omar Najdi, Hussein Jebali, Abdel Wahab Morsi et d'autres, du Saoudien Mohamed Moussa Salim, de la Jordanienne, la princesse Ouejdene Ali.

Il y a aussi de nombreux artistes étrangers et orientalistes qui étaient contemporains les uns des autres, dans le monde arabe, qui ont perçu la grande importance des valeurs esthétiques de la lettre arabe et l'ont exploitée dans leurs travaux. On en citera Henry Mathieu qui a pratiqué la calligraphie arabe en 1937, durant son séjour au Maghreb arabe.

Dans le domaine de la sculpture, il faut rappeler l'Égyptien Jamal Sajini et l'Irakien Mohamed Ali Hekmat. Quant à l'art de la céramique, la liste est également très fournie.

5- Les Arabes sont-ils les pionniers de la calligraphie ?

À l'époque moderne, les Arabes ne sont pas les premiers à consacrer l'esthétique de l'écriture comme source de la création artistique. Car les lettres latines ont fait leur apparition dans les travaux des artistes tels que les cubistes, les futuristes, les dadaïstes et les structuralistes. La mémoire historique de l'art mondial est ainsi chargée de nombreux noms d'artistes célèbres qui ont mis l'écriture au service du texte visuel, en recourant à certaines lettres, et parfois à des coupures de journaux, comme procédé de synthèse généralement appliqué selon la technique du collage : Picasso, Braque, Marenti et Schwenger. Les travaux précoces de l'artiste international Paul Klee ont, quant à eux, été ornés de certains signes et certaines allusions graphiques qui, pour le spectateur, semblent être une synthèse de quelques-unes des choses visibles, que l'artiste a rendues par de simples figurations géométriques, assez proches de quelques lettres.

Par ailleurs, l'écriture a fait son apparition dans les travaux du Français André Masson, de Marc Tobye et de Sonderbourg. C'étaient des essais sérieux, sortes de matrices des créations visuelles ultérieures qui ont constitué un courant artistique à Paris, en 1946, dont les objectifs et le credo ont été publiés dans la revue : *La Dictature calligraphique*. Après quoi plusieurs expositions ont suivi, consacrant la méthode et réussissant, de proche en proche, à arracher la reconnaissance du public, dans le contexte du mouvement plastique européen.

Une aile indépendante a été réservée aux travaux calligraphiques, à la Biennale de

Paris en 1965, de même qu'au musée national d'Art moderne à Paris, en 1968. Puis, les échos de ce mouvement sont parvenus à d'autres pays européens, ainsi qu'aux États-Unis et ailleurs. Les efforts des calligraphes se sont poursuivis, grâce à la diffusion de leurs idées et visions artistiques dans des publications indépendantes, ou en marge de leurs expositions. Isidore Isou est considéré, à ce propos, comme le théoricien principal de ce mouvement.

Il y a également Georges Mathieu, calligraphe français né en 1921, qui a suscité un grand tollé en 1956, quand il a eu l'audace d'exposer, devant le public du théâtre de Sarah Bernhardt, une fresque calligraphique latine, longue de douze mètres et large de quatre mètres.

6- La calligraphie et le groupe de la « dimension unique »

La lettre arabe perdure avec ses acquis en qualités esthétiques, grâce aux mots, aux expressions et aux énoncés visuels, abstraits, occupant la surface des toiles de nombreux artistes fascinés par la beauté formelle, et davantage mus pour exploiter les potentiels plastiques de cette perle rare. La calligraphie avait commencé à s'élaborer et à conquérir les champs de la création arabe à la faveur de divers efforts individuels, ici et là. Puis, ces efforts se sont cristallisés en un phénomène répandu partout, après avoir été organisés dans un cadre général, par un groupe d'excellents artistes irakiens arabes, expérimentés et mûrs. Ils ont adopté le principe fondateur : tirer un profit visuel de la nature de la relation entre la surface de l'œuvre artistique moderne et l'esthétique de la lettre arabe abstraite, dont la richesse apporte toute satisfaction aux exigences civilisationnelles qu'attend la culture visuelle contemporaine.

Aussi ces artistes ont-ils tenu une exposition commune où ils ont présenté leurs idées, orientations et conceptions, étudiant en même temps tout ce qui a trait à la problématique ambiguë de l'esthétique calligraphique et à la nature de l'œuvre artistique. C'est en 1971, à Bagdad, qu'ils se sont donné le nom de « Groupe de la dimension unique », composé de Shakir Hassan Al-Saïd, Jamil Hamoudi, Abderrahmen Kilani, Mohamed Ghani Hikmet, Dhia Azzaoui et Rafa Nasser.

Le groupe a publié un manifeste général où on lit :

Ainsi, nous, groupe d'artistes qui avons contribué à intégrer la lettre à nos œuvres, nous nous sentons obligés d'organiser une exposition artistique et documentaire sous le nom d'« Exposition de la dimension unique » et avec, comme slogan : « L'art s'inspire de la lettre », d'un point de vue purement plastique, valorisant ainsi cet important élément artistique, en tant que racine authentique, significative de l'âme de notre civilisation et de sa philosophie, aux aspects les plus rayonnants.

Au début, ce phénomène a été accueilli avec quelque prudence, voire une

grande suspicion et des attitudes négatives, mais sans franche déclaration critique à l'égard du mouvement que je juge, personnellement, comme encore trop peu étudié tel qu'il le devrait, de manière minutieuse, analytique et neutre. Certains s'étaient hâtés de le dénigrer et de le mettre sur le compte d'une faillite, d'un simple prétexte d'authenticité patrimoniale, et d'une autre manière de mimer l'Occident, qui a nous a précédés dans l'exploitation esthétique de la lettre et des mots écrits. D'autres ont insisté sur la nécessité de laisser mûrir ce mouvement, car l'empressement critique qui le considère comme une solution idéale et unique actuellement, pour asseoir l'identité plastique arabe, serait une très grave erreur pour ses partisans.

Malgré tout ce qui a été dit précédemment, les procédés de ce mouvement se sont bien répandus dans beaucoup de domaines tels que la peinture, la photographie, les arts graphiques, le design, ainsi que la sculpture et la céramique.

Et, parallèlement à la diversification de ces conceptions visuelles engendrées par le phénomène en question, beaucoup de nouveaux artistes calligraphes ont tenu à réunir dans leurs travaux plusieurs moyens artistiques différents, ainsi que des techniques modernistes évoluées, sur la surface d'une seule œuvre. Les lettres et les mots y sont investis d'un esprit contemporain qui s'ingénie à abstraire la lettre, à la débarrasser de ses significations et de ses contenus énonciatifs. La focalisation y porte sur l'attention donnée à la nouvelle beauté plastique, dans le but de réussir une sorte d'adéquation entre l'authenticité et la contemporanéité, de s'adapter aux contraintes de l'époque et, disons-le timidement, dans l'espoir d'incarner l'identité.

Références :

- 1-Mahmoud Abdel Ati, « Al'houroufia, al'binia athalitha li al'fann attachkili », Journal *Al'founoun*, n° 17, 2006.
- 2-Sobhi Charouni, « Al'harf al'arabi fi fann attassouir al'hadith wa oussoulihi fi attourâth », *Fikr wa fann* .
- 3-Shakir Hassan Al-Saïd, *Al'bôd al'wahid*, Bagdad, 1971.
- 4-Mohamed Jalel Abderrazak, "Hawla istikhdem al'harf al'arabi fi attachkil", « Ibdâ » n° 11, 1988.
- 5-Mosen Dhahbi, "Al'houroufioun al'arab, ariada wa al'houia", publié sur internet -1-, 2 octobre, 2007.
- 6-Mohamed Chahine, "Al'houroufia al'arabia wa ham al'bahth an al'houia", Journal *Athawra*, supplément culturel, 27, 3, 2007.

Dixième Partie

L'architecture islamique et l'histoire

Problématique de la conservation du patrimoine architectural islamique. *Mohammed Saïd Al-Belouchi*

**Problématique de la conservation du patrimoine architectural
islamique**

Mohammed Saïd Al-Belouchi

L'art architectural islamique est l'un des traits de notre patrimoine culturel, qui s'étale sur une longue durée allant du 7^e au 19^e S., et touche un vaste espace s'étendant de la Chine à l'Espagne.

Cet art reflète l'un des aspects de la civilisation islamique ainsi que l'ampleur de sa réceptivité des arts des civilisations qu'elle a contactées ou qui lui étaient contemporaines : sassanide, romaine, byzantine, indienne et autres. On le voit dans l'usage des plâtres, la construction des dômes et des piliers aux chapiteaux divers, dans la restauration des édifices des civilisations précédentes selon les besoins, le travail des revêtements muraux et l'exploitation de la nature dans les jardins et les fontaines, domaines où les Musulmans d'Andalousie ont excellé.

L'art architectural constitue un des aspects du progrès humain dont nous sommes fiers, car il représente l'un des fondements de notre patrimoine et de notre civilisation, et reflète l'évolution des sociétés islamiques à travers l'histoire. Notre patrimoine architectural arabo-islamique est un héritage grandiose et divers. Les générations successives l'ont construit conséquemment à des motivations religieuses et des systèmes politiques, sociaux et législatifs instaurés par l'Islam. Les circonstances naturelles locales et particulières de chaque région ont également eu un impact sur le type d'architecture et sur ses composantes.

L'intérêt que nous portons à l'architecture islamique nous permettra d'établir des liens de continuité entre le passé et son authenticité, d'un côté, et le présent et sa technologie, de l'autre. Car il est indispensable de concilier les valeurs constantes et la contemporanéité, afin de ne pas être détournés de notre patrimoine authentique par les nouvelles orientations du progrès. Il est nécessaire de tirer aujourd'hui le meilleur profit de ce patrimoine, pour qu'il ne soit pas un fardeau pour notre progrès.

Il y a certains facteurs qui ont influencé l'architecture islamique, à tel point qu'il devient impossible d'affirmer qu'il y a une tendance arabe, persane, indienne ou turque.

Les princes et les gouvernants de ces époques jouaient, en effet, un rôle principal dans ce domaine. La foi religieuse avait aussi une grande influence globale sur l'évolution architecturale. On peut résumer les circonstances et les facteurs influents qui ont laissé leurs traces dans l'architecture islamique :

- Les conquêtes islamiques de pays développés à l'est comme à l'ouest, l'élargissement de l'empire islamique, de l'Inde à l'Andalousie, et leur impact sur les Musulmans;
- Les motivations religieuses et les systèmes législatifs, politiques et sociaux apportés par l'Islam;
- L'apparition du premier modèle architectural en Syrie, où les Omeyyades ont instauré leur dynastie et s'y sont inspirés de l'architecture byzantine (la Mosquée Omeyyade, le Palais Anjar);
- L'ère Ahmed Ibn Touloun et les styles architecturaux sous son règne (Mosquée Ahmed Ibn Touloun);
- Les emprunts faits dans les arts des nations conquises par l'Islam et leur islamisation au lieu de la conservation de leurs caractéristiques locales.

1- Une question primordiale : pourquoi conserver le patrimoine architectural islamique ?

Comme pour l'architecture gothique, baroque..., l'architecture islamique fait partie intégrante du patrimoine humain en général, exprime l'identité islamique et représente un des aspects de ce patrimoine mondial avec lequel elle entretient des rapports d'échange. C'est ce qui génère une richesse créative et une diversité féconde. Ainsi la conservation de cette partie du patrimoine mondial -l'architecture islamique- ne relève plus de la seule responsabilité des pays islamiques, mais de celle de l'humanité entière. Elle ne contribue pas uniquement à la pérennisation des traits testimoniaux des temps passés et anciens, mais encore à l'orientation du progrès des civilisations humaines, de manière générale.

Ce patrimoine reflète l'identité de la civilisation humaine dans sa dimension temporelle (passé, présent et futur). Et avec l'exposition continue de notre patrimoine architectural à la déculturation -ce qui est un grand risque-, la conservation du patrimoine devient un objectif primordial à compter parmi les priorités des pays islamiques. Ils doivent le protéger et le conserver par le biais d'une instance commune, sinon mondiale.

2- Problématique de la conservation du patrimoine architectural islamique

Les tentatives de conservation du patrimoine islamique ne sont pas aisées face aux

besoins civils contemporains et leur statut sur l'échelle des priorités de chaque système politique. C'est plausible précisément quand on calcule le coût économique et social de ce projet, en comparaison avec les autres projets de développement dans les pays arabes et islamiques, comme la santé, les infrastructures, l'éducation, l'habitat. Par conséquent, les responsables se trouvent confrontés à de nombreuses interrogations dont, par exemple :

- Qu'est-ce qui est plus important : conserver le patrimoine architectural islamique ou promouvoir un meilleur habitat ?
- Faut-il conserver ce patrimoine ou le développer ?

Dans ce cas où le besoin de modernisation entre en contradiction avec celui de la conservation du patrimoine, l'intérêt est plutôt accordé aux exigences du présent, au grand dam de ce dernier. Ainsi se posent les questions : que faut-il conserver et comment ?

3- Éléments de conservation du patrimoine islamique

Ces éléments sont définis en fonction de l'ampleur, du type, de la forme et de l'importance du patrimoine en question. On peut proposer une typologie de ces éléments comme suit :

- Conserver des échantillons de l'architecture islamique dans les musées, après les avoir restaurés (palais d'El-Hira, au musée de Damas);
- Conserver des espaces patrimoniaux qui constituent des ensembles architecturaux uniques et homogènes (les villes du Caire, Damas, Rabat, Istanbul);
- Conserver des « passerelles patrimoniales » dans le cas d'un passage entre deux espaces (quartiers Bastakia, Al-Darb al-Ahmar, Khân Al-Khalili);
- Conserver un ensemble d'édifices qui représentent un modèle architectural cohérent, afin de mettre en évidence leur valeur patrimoniale (la Mosquée Omeyyade, la Mosquée Al-Aqsa, Ayasofya, Taj-Mahal).

4- Moyens et styles de conservation du patrimoine islamique

Les styles et les moyens mis en œuvre pour conserver le patrimoine islamique varient d'un pays à l'autre dans le monde arabo-islamique, en fonction des besoins de réutilisation. Ils comprennent:

- **La restauration** : il s'agit de restaurer les édifices patrimoniaux pour rétablir leurs caractéristiques originales;
- **La réanimation** : cela intéresse les espaces patrimoniaux dans lesquels on introduit des activités et des services nouveaux ou anciens, mais remis

en bon état, afin d'y apporter une dynamique, les développer socialement et économiquement et les adapter aux réquisits de la modernité;

- **La réutilisation** : on ré-exploite un édifice dans ses fonctions initiales ou pour de nouvelles fonctions selon les critères suivants : 1 / l'édifice est-il susceptible d'être développé ? 2/ son développement présente-t-il un intérêt économique et permettra-t-il une nouvelle utilisation ?

5- Recommandations et propositions

Le patrimoine architectural islamique est exposé à l'influence des changements subis au cours de l'histoire. Compte tenu de ce fait, il faudra lui assurer une protection convenable et le conserver pour les générations futures. Voici donc quelques recommandations à ce sujet:

- Promulguer des systèmes, des lois et des législations ad hoc, actualiser la Commission internationale du patrimoine islamique;
- Fonder un centre de conservation du patrimoine architectural islamique dans les pays arabes et islamiques, sous la tutelle des ministères de la Culture, ou des organisations arabes comme l'Organisation des villes arabes, l'ALESCO et l'ISESCO;
- Créer un système idoine destiné à la conservation du patrimoine architectural, qui ne souffre pas les interprétations et comprend des dispositions administratives à valeur de lois, dans les ministères de la Culture des pays islamiques;
- Éradiquer les sources de pollution de l'environnement qui altèrent les édifices dans les espaces patrimoniaux;
- Mettre à profit l'information pour sensibiliser les publics à la valeur du patrimoine et à l'importance que revêt sa conversation, promouvoir une telle conscience dans l'opinion publique en commençant par les méthodes didactiques dans les écoles;
- Étudier les conditions sociales dans les régions où il y a des sites archéologiques, identifier les facteurs de nuisance et trouver des solutions humaines adéquates au traitement de ces conditions, à cause de la forte influence directe de ces conditions sur ces sites.

Conclusion

L'architecture islamique a toujours été le miroir fidèle de la civilisation de l'homme musulman et de son évolution. Elle l'a accompagné en évoluant naturellement, sans

se départir de son sceau particulier. Car, outre la présence matérielle sous les espèces de matériaux de construction, de styles et de moyens architecturaux divers, il y a une sensibilité artistique incarnée dans les motifs décoratifs (architecturaux et végétaux), la calligraphie exploitée en lieu et place des images et des statues, dans l'architecture islamique.

Ainsi, nous constatons que la responsabilité de la conservation du patrimoine architectural islamique dans le monde arabo-islamique, sa réanimation et son transfert à la postérité incombent, en priorité, à l'ensemble des pays islamiques et ce, dans le cadre d'une instance internationale.

En tant que partie intégrante du patrimoine architectural mondial, le patrimoine architectural islamique nécessite un concours d'efforts pour le conserver, mettre au point les meilleurs moyens et mécanismes de coopération, grâce à un réseau de personnes impliquées et intéressées par la question. On contribuera ainsi au soutien financier, technique et artistique nécessaire à sa conservation et à son exploitation, sans porter atteinte à sa valeur et à son authenticité.

Références

- 1- Ibrahim Abdel-Ati, *Al'mandhour al'islami li al'nadharia al'mîmariâ*, Markaz adirassat attakhtitia wa al'mîmariâ, Le Caire, 1986.
- 2- Al-Khalifi Mohamed Jassim, *Al'imârâ ataklidia fi Qatar*, Idarat assyaha wa al'âthâr, Doha, 1990.
- 3- Douletli Abdelaziz, *Al'moudon al'arabia ataklidia bayna al'assala wa al'mouâssarâ*, Volume : *Al'âthar al'islamia fi al'watan al'arabi*, Tunis, 1985.
- 4- Colloque : *Al'hifâdh ala attourâth al'imrani al'moutamayaz*, Octobre 1994, Doha.
- 5- Colloque : *Al'hifâdh ala attourâth al'imrani fi dawlat al'imarât*, Juillet 1995, Dubai, Émirats Arabes Unis.
- 6- Colloque : *Al'hifâdh ala attourâth al'hadhari wa al'islâmi fi al'moudon*, Recommandations du Symposium; Istanbul; Turquie 22-26 Avril 1989.

Illustrations



Fig. 1



Fig. 2

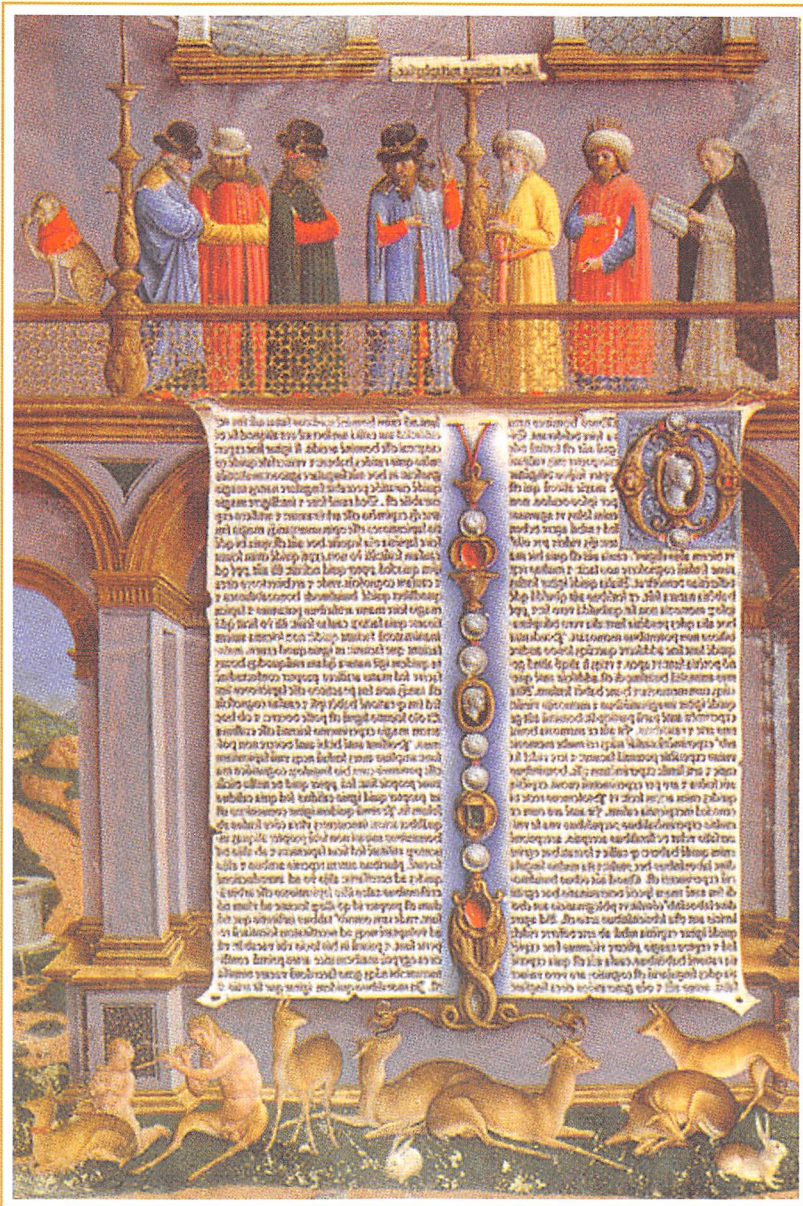


Fig. 3

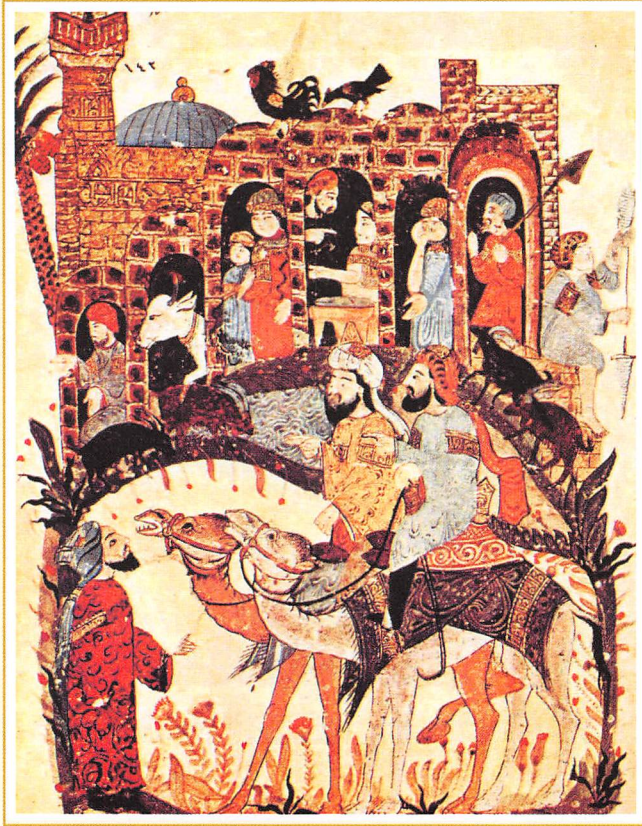


Fig. 4

Miniature d'un manuscrit de Maqamat Al-Hariri. Œuvre d'Al-Wassiti
faite en 634H / 1237A.J.



Fig. 5

Paysage naturel du Manuscrit des Poèmes Persans



Fig. 6

Miniature du manuscrit de Shahnamah de ferdaoussi de l'école turque datée de 1545

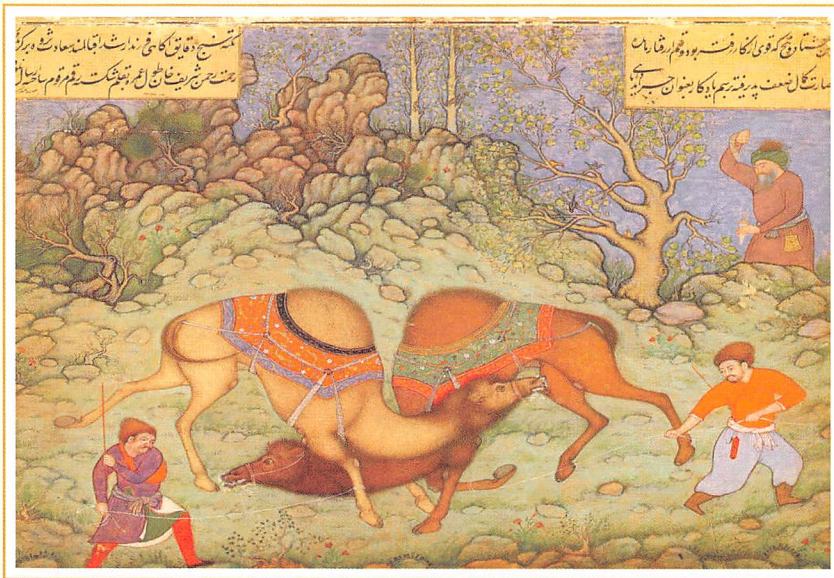


Fig. 7

Miniature de l'école hindoue mongolienne datée d'environ 1570



Fig. 8

Houmay et Homayon dans un jardin. Herat, datée de 1440. Tous les éléments de la nature semblent festoyer allégrement dans cette scène: monts, rivières, terre, animaux, oiseaux, plantes élancées, arbres, cioux, étoiles et lune. La calligraphie et l'écriture elles-mêmes sont exécutées avec finesse et douceur comme si elles faisaient partie de la toile fine de plantes et de fleurs. La technique d'exécution du tableau suggère que ses éléments constitutifs se sont libérés du carcan terrestre. Même les costumes de style oriental semblent faire partie du tissu minutieux et le lieu semble s'être défait de sa nature matérielle pour se transformer en un rêve dans un jardin d'Eden.

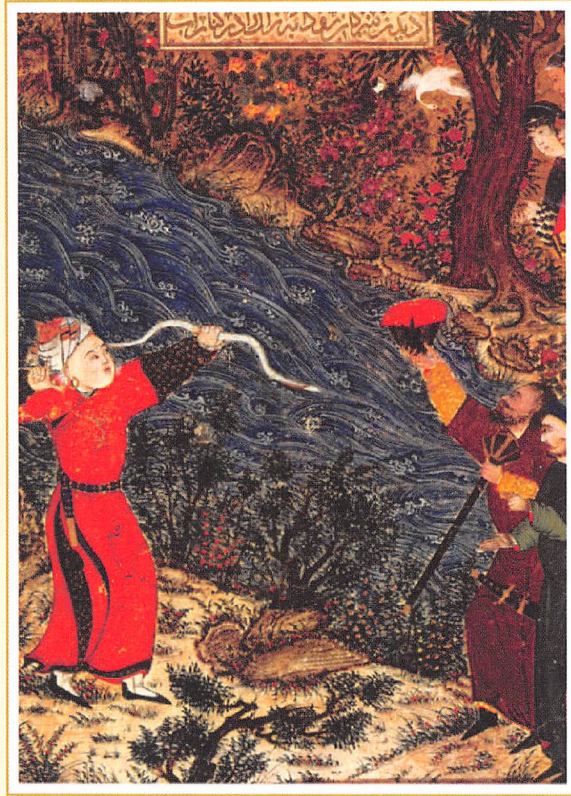


Fig. 9

Scène d'une miniature persane. La scène nous illustre la manière dont l'artiste a utilisé les lignes obliques et les surfaces penchantes pour réaliser la profondeur du champ. La profondeur du champ est illustrée en tant qu'idée dans un monde nouveau en alignant les éléments de manière oblique, ces lignes obliques éliminent les délimitations de la superficie. L'observateur a ainsi l'impression particulière d'être face à «un paysage en mouvement», il peut intervenir dans le travail et choisir son angle de vue: en haut ou en bas, à droite ou à gauche. L'angle de vue japonais apparait aussi dans cette œuvre, elle illustre les éléments d'en haut et transversalement. Les artistes musulmans ont adopté cette valeur qui va de pair avec leurs tendances dans le traitement de la superficie: on suggère l'idée de la profondeur sans recourir à la tendance occidentale d'utiliser la perspective géométrique scientifique.



Fig. 10

Personnages dans une oasis du manuscrit de Nizami (miniature datée de 1476). Nous y voyons la technique de sectionnement vertical du vide dans l'illustration de l'espace. Le sectionnement est réalisé dans ce cas au moyen des palmiers positionnés en divers endroits de la miniature en avant et arrière-plans; leur hauteur ou leur taille ne rétrécissent pas en direction du fond de la toile. Les palmiers sont alignés pour contenir entre leurs troncs une superficie de terre sous forme de pentes légères sur lesquelles sont réparties des plantes qui semblent distribuées de manière fortuite mais à un rythme régulier. Les branches des palmiers sont concentrées en haut donnant à l'espace un tempo marqué par les feuilles de palmiers et traversé par des superficies claires lumineuses. Au milieu sont assis les deux principaux personnages alors qu'un troisième se tient à l'arrière-plan et se signale par son habit jaune écarlate, couleur dont nous retrouvons un dégradé dans les fruits pendants régulièrement des arbres. Un groupe d'animaux d'aspect docile à l'avant-plan tournent leurs têtes vers le centre de la miniature pour diriger le regard vers la scène centrale. Le cours d'eau de couleur sombre part du bas de la miniature vers le haut en direction du côté droit et confirme l'angle de vue élevé dans la reproduction de l'espace. L'intelligence de l'artiste se manifeste dans sa reproduction d'un seul arbre vers la droite coloré en noir afin d'éviter la fuite du regard qui suit le cours d'eau.



Fig. 11

Uccello, la Bataille de San Romano, (daté de 1457)

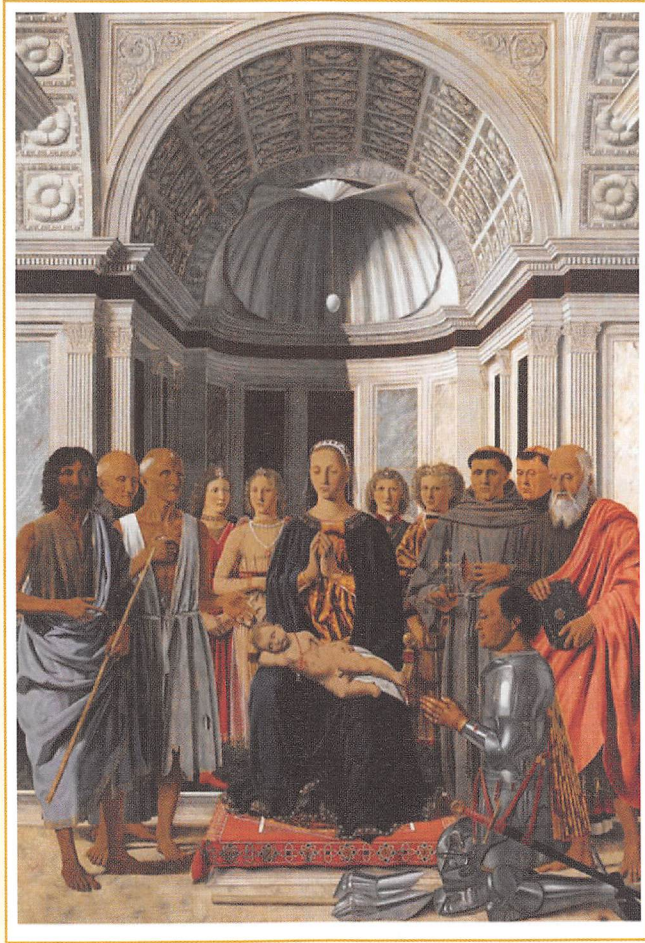


Fig. 12

Piero della Francesca: La Conversation sacrée (daté de 1472)

Ce tableau démontre clairement que l'attention de l'artiste est concentrée sur la reproduction de l'espace en trois dimensions; preuve en est qu'il n'existe pas dans les traditions anciennes de récit de la Vierge avec une perle, ni d'ailleurs dans aucun autre tableau de ce genre. La perle est reproduite sous une forme ovale et la Vierge se tient dans la niche. Il apparaît que la principale préoccupation de l'artiste est de peindre une forme ovale sur une section elliptique, c'est-à-dire traiter la perspective en avant-plan et non le fait religieux en lui-même.

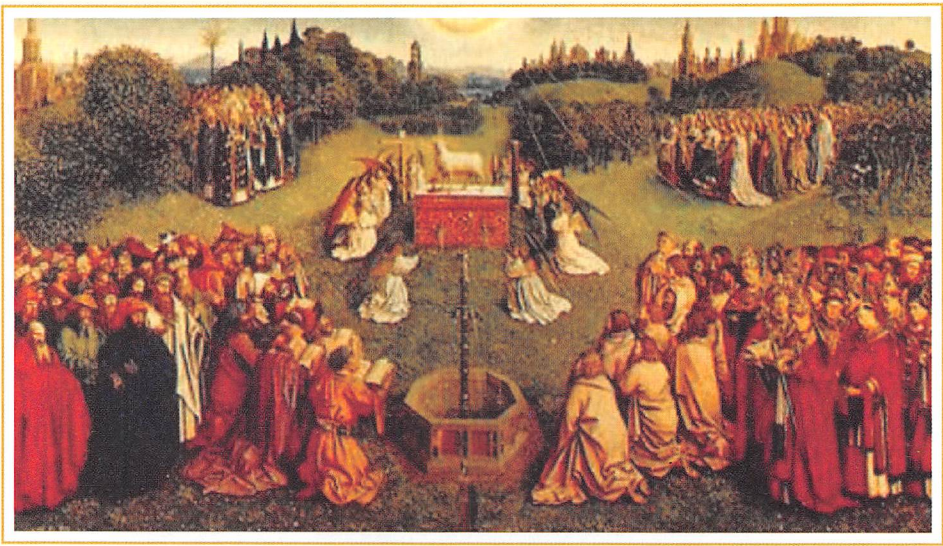


Fig. 13

Jean Van Eyck, l'Agneau Mystique (daté de 1432).

Nous voyons le style des Flandres dans la représentation du paysage en organisant les formes par groupes à différentes distances dans un espace imaginaire.



Fig. 14

Pieter Brueghel, Chasseurs dans la Neige (daté de 1565).

Ce tableau présente un large paysage naturel subdivisé avec minutie en plus petites sections faites de fermes, champs, sentiers, mares recouvertes de neige, et de groupes d'arbres et de personnages proches et lointains. Le tableau a été subdivisé en deux parties presque, traversées par une ligne axiale oblique divisant l'œuvre en deux grands triangles et séparant la surface sur laquelle se tiennent les chasseurs et celle qui descend brusquement vers des tréfonds meublés d'extensions et d'éléments aux dimensions différentes.

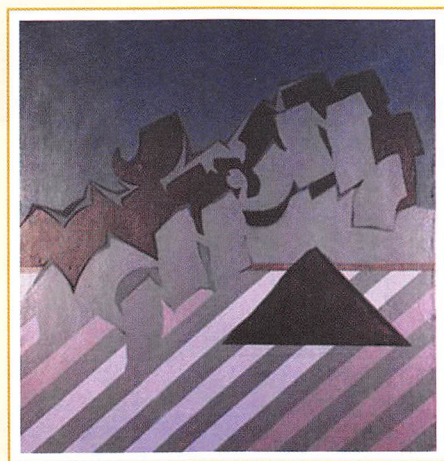


Fig. 15
Œuvre de Mahmoud Abdallah

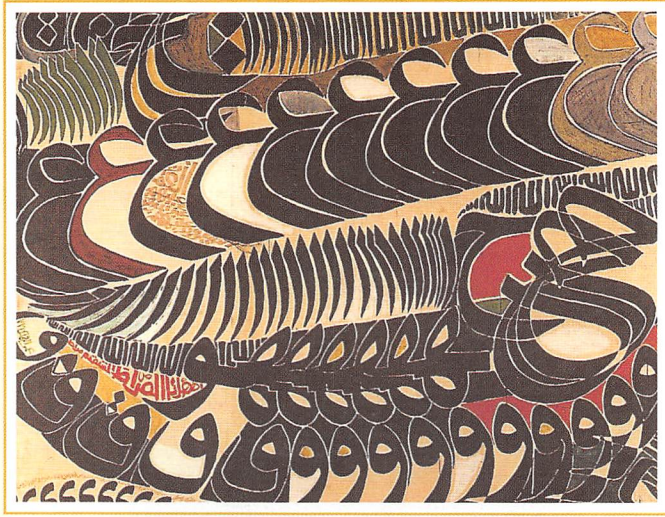


Fig. 16
Œuvre de Omar Najdi



Fig. 17
œuvre d'Ahmad Mustapha



Fig. 18
Encre sur bois, œuvre de Hassine Jebali

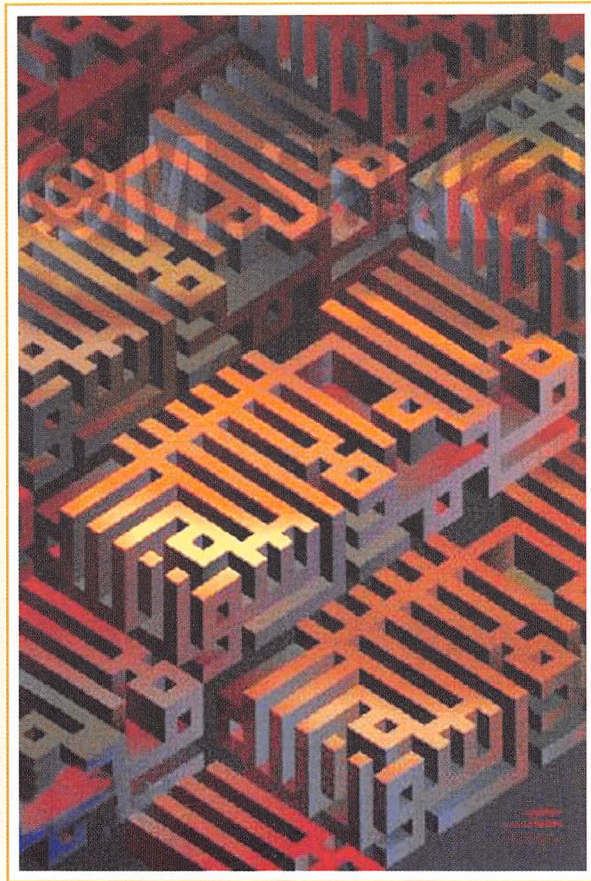


Fig. 19

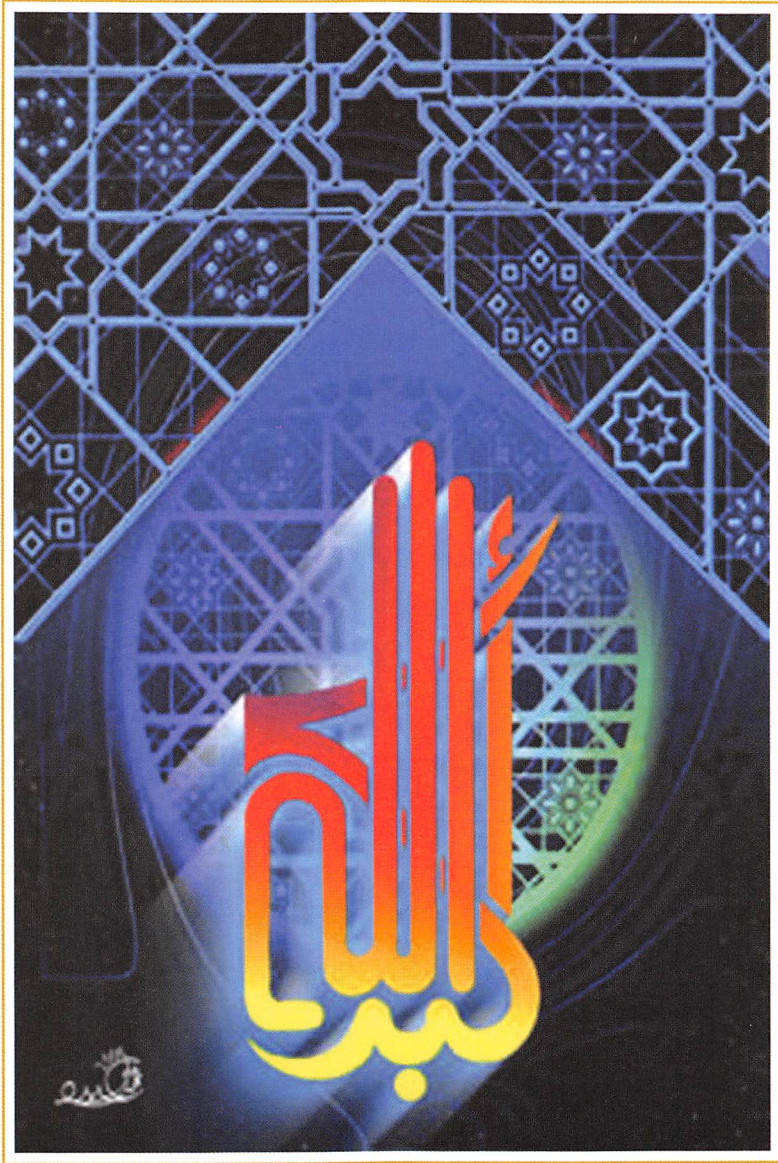


Fig. 20

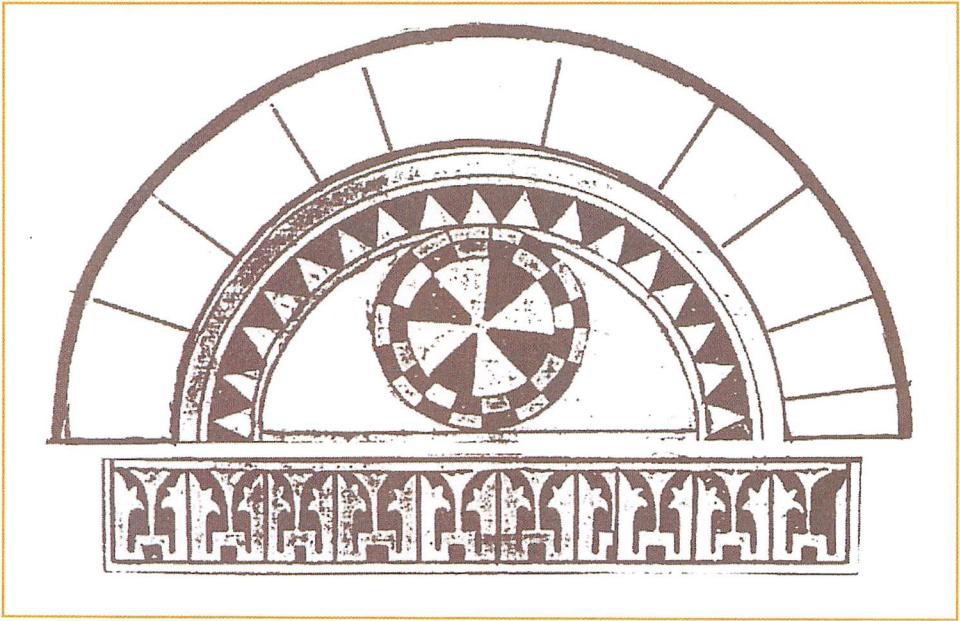


Fig. 21

Eléments décoratifs et imitation de la calligraphie coufique sur la porte de l'Eglise de Pierre dans la ville de Rennes

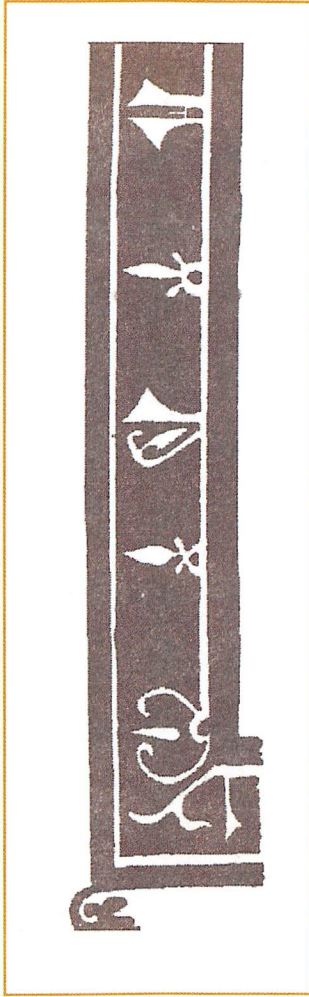


Fig. 22

«Le Royaume appartient à Allah» en écriture arabe coufique sur la porte de la Cathédrale de Lyon

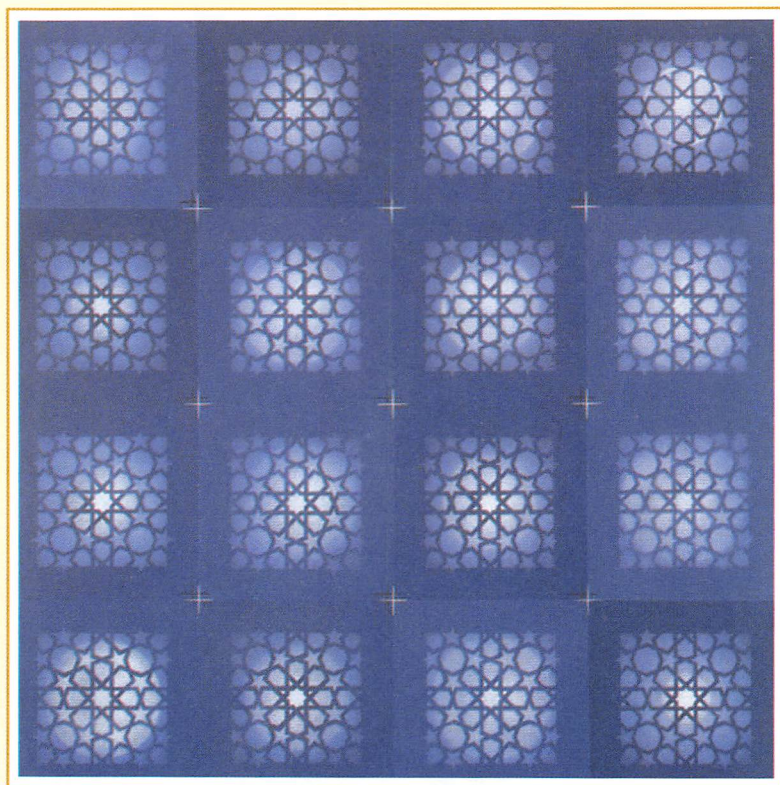


Fig. 23

Lotfi Larnaout.

Ondulations, Huile sur Bois. 109 X 109 cm (daté de 1984)

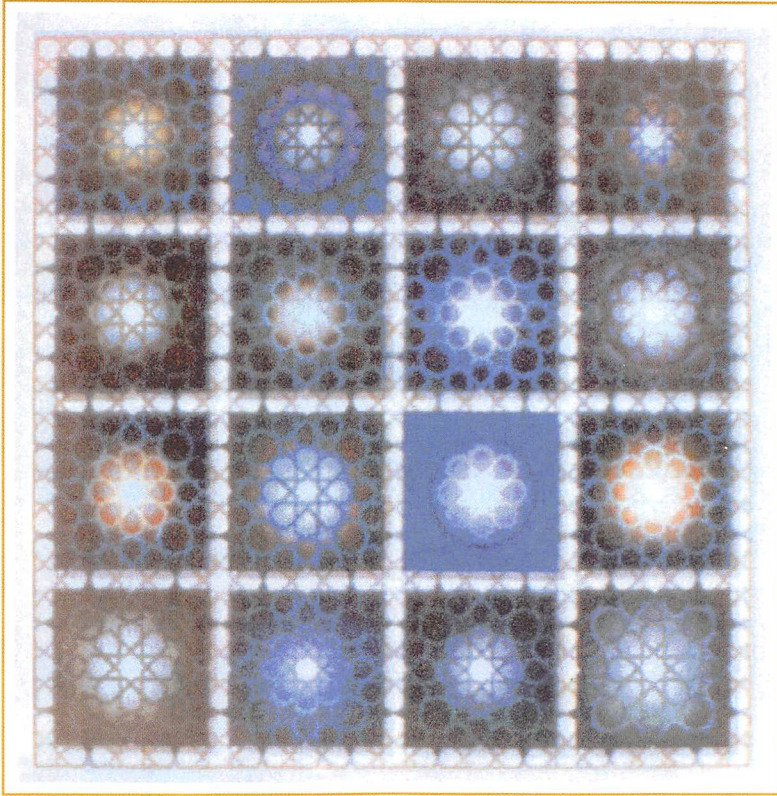


Fig. 24

Lotfi Larnaout.

Sans Titre. Huile sur Toile. 100 x 100 cm (daté de 1981)

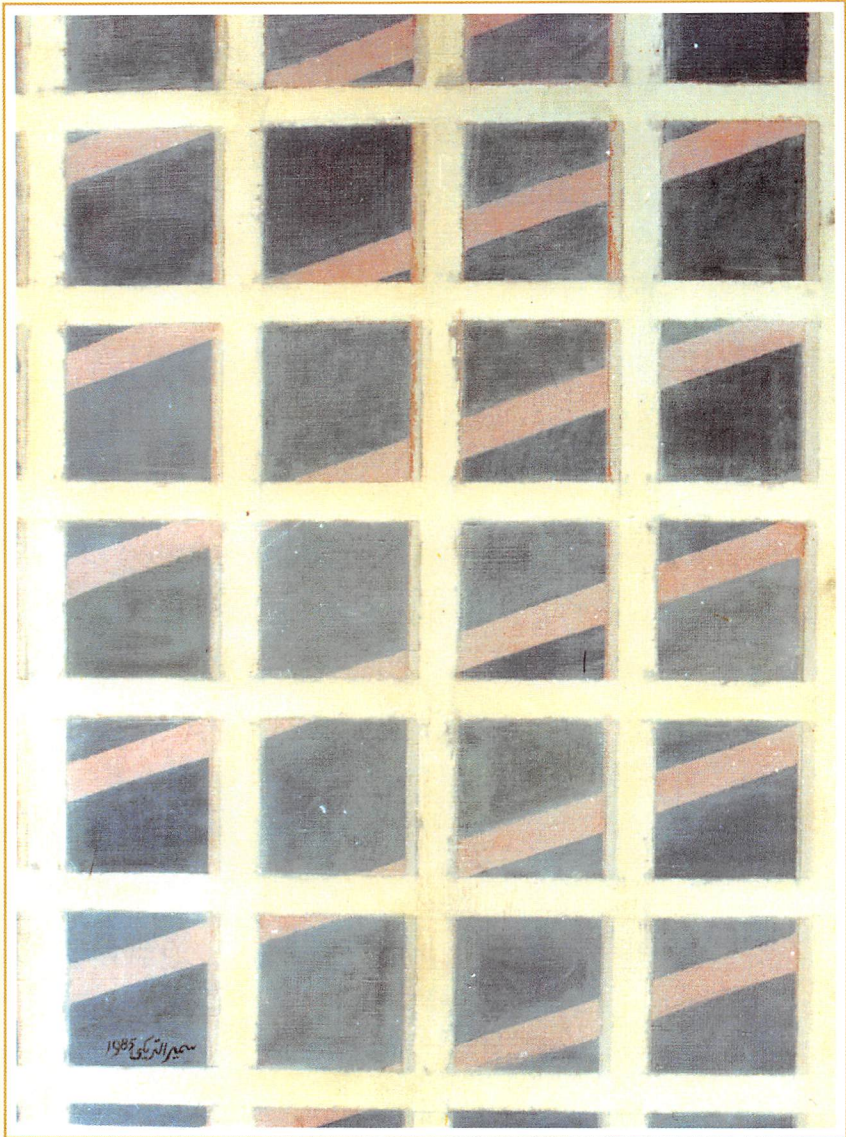


Fig. 25
Samir Triki
Polygone. Huile sur Toile. 73 x 54 cm. (daté de 1985)



Fig. 26
Samir Triki
Huile sur Toile. 73 x 54 cm. (daté de 1981)

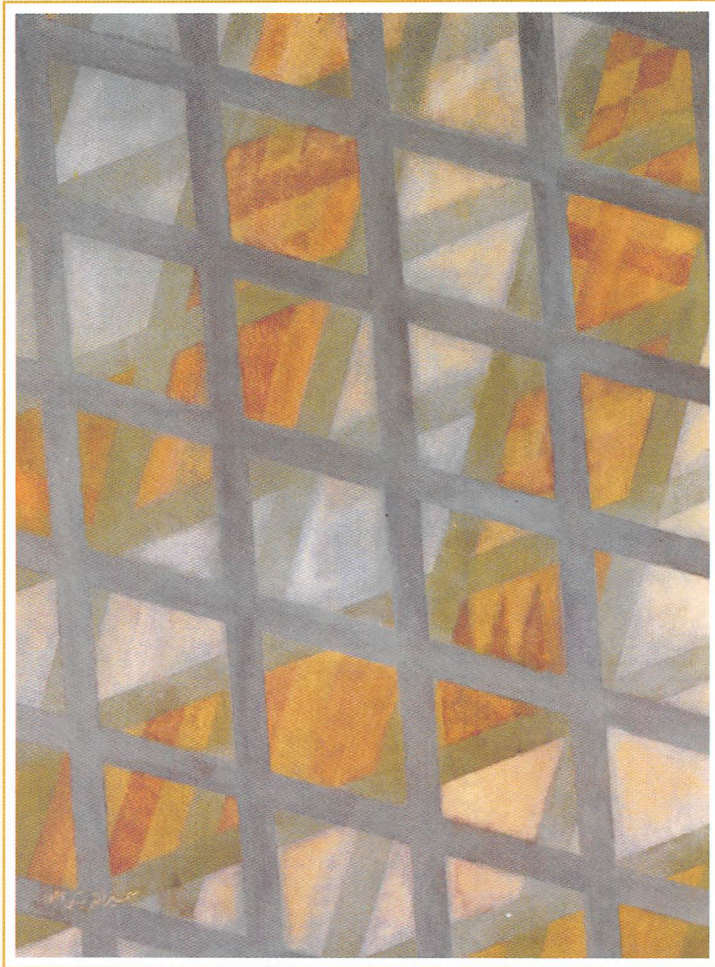


Fig. 27

Samir Triki

Huile sur Toile. 73 x 54 cm. (daté de 1985)

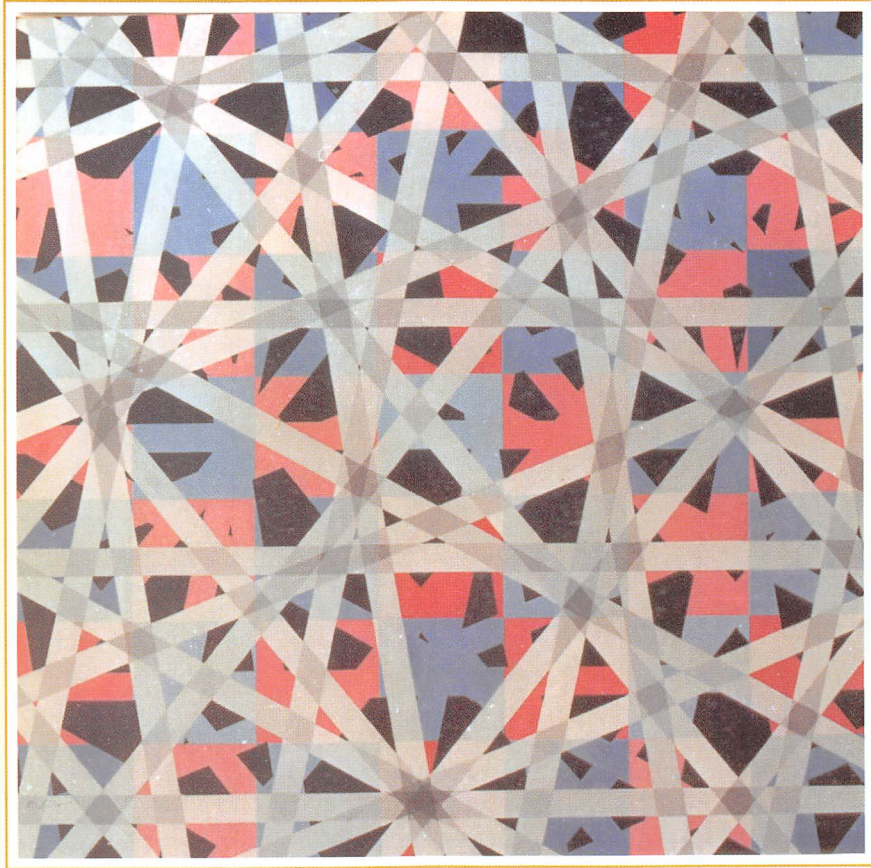


Fig. 28

Samir Triki

Carrés Mobiles. Huile sur Toile. 100 x 100 cm. (daté de 1989)

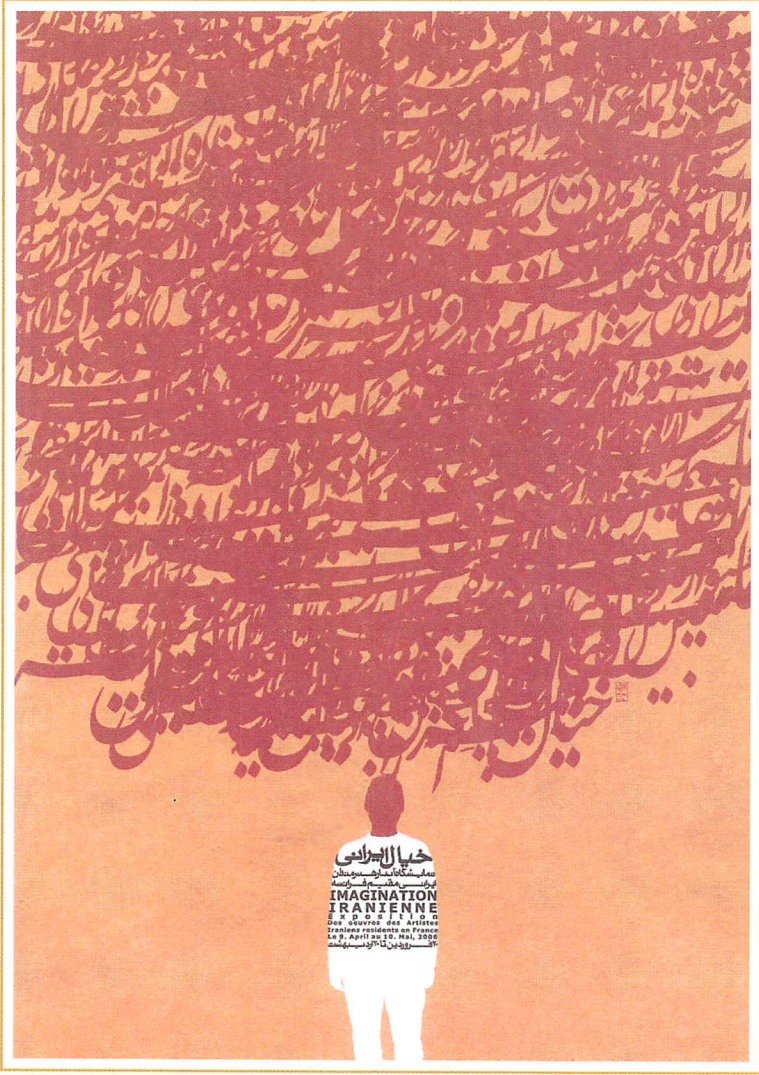


Fig. 29
Ridha Abdini



Fig. 30
Assakkar



Fig. 31
Hakim Al-Ghazali

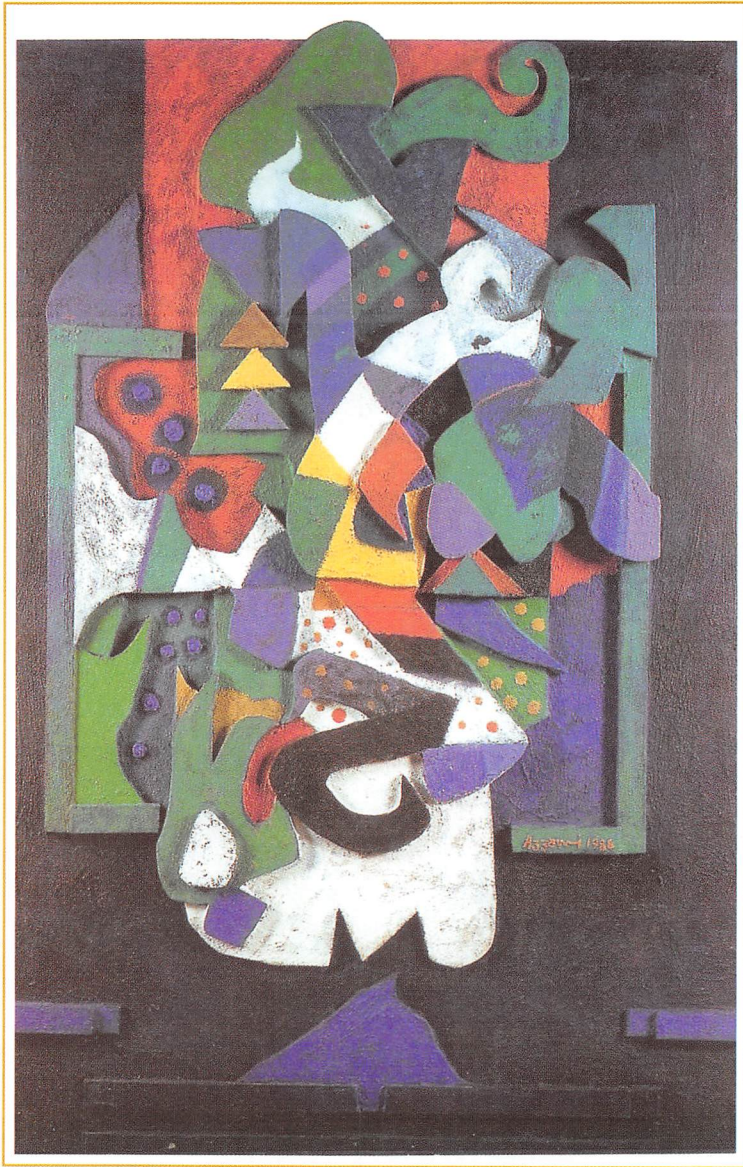


Fig. 32
Dhia Al-Azzaoui



Fig. 33
Mahjoub Ben Bella



Fig. 34
Madiha Ben Amor

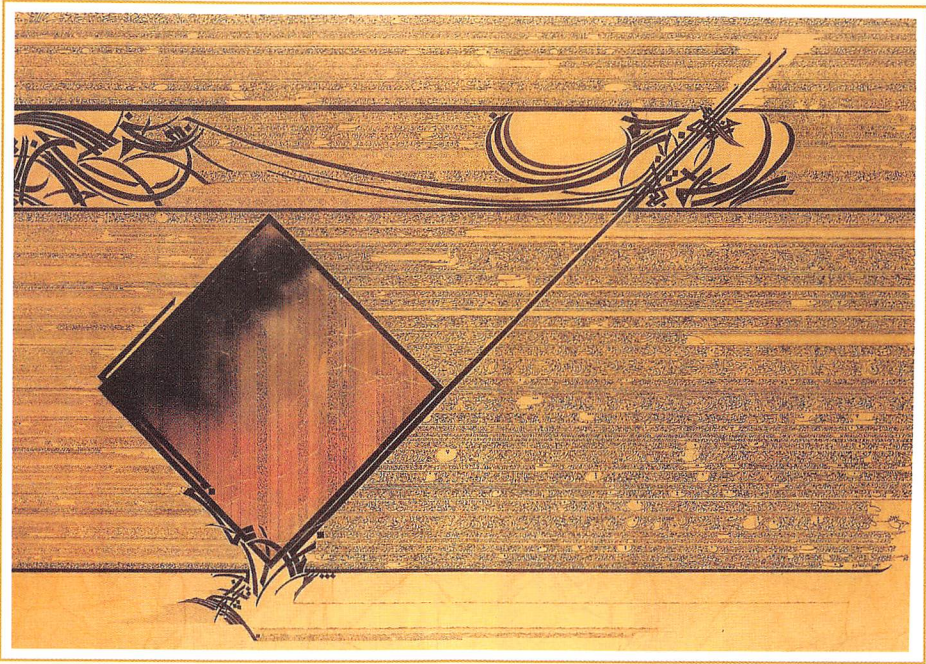


Fig. 35
Nja Mahdaoui

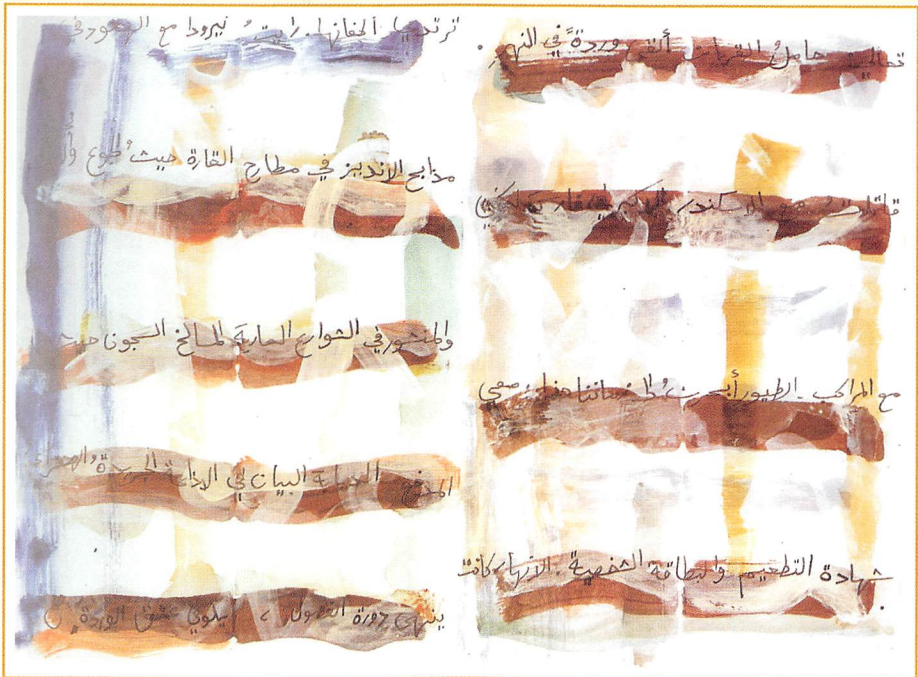


Fig. 36
Etyl Adnane



Fig. 37
Chaker Hassan Al Saïd



Fig. 38

Naima Chichini

De la Collection Wajd. Huile sur Toile



Fig. 39

Naïma Chichini

De la Collection Wajd. Huile sur Toile

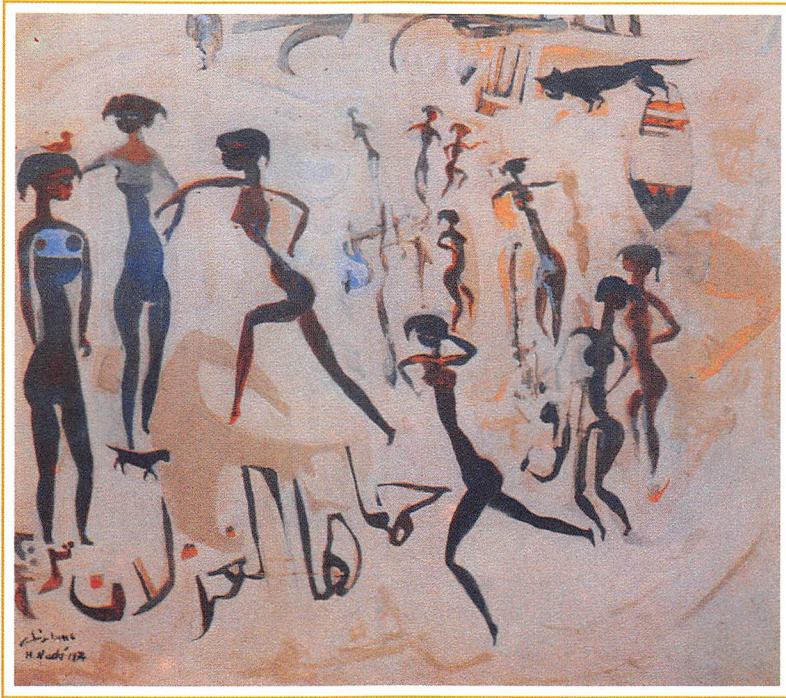


Fig. 40

Hamed Nada. Dynamisme protégé par les gazelles (daté de 1981). On y voit l'habileté de l'artiste à intégrer les lettres dans le tissu de l'œuvre



Fig. 41

Yusuf Saïda un des pionniers de la deuxième génération des plasticiens et des artistes qui ont traité la calligraphie



Fig. 42
La Mosquée Al-Azhar au Caire



Fig. 43
La Mosquée Omeyyade à Damas



Fig. 44
Le Dôme du Rocher à Jérusalem

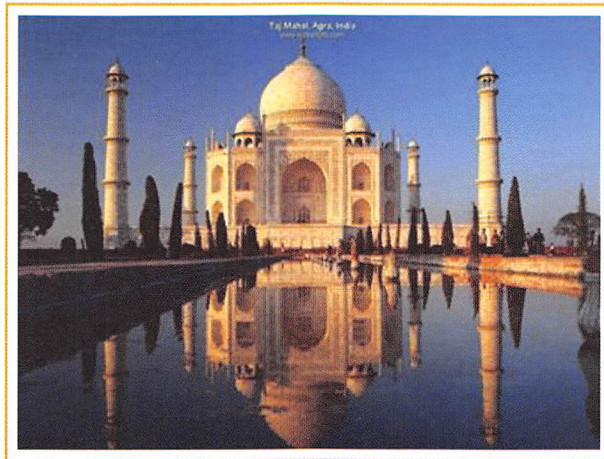


Fig. 45
Taja Mahal en Inde



NEW PRINTING CO.

الشركة الحديثة للطباعة

تليفون: ٤٤٤٦٥٥٢٥/٦ - ص.ب. ٣٢٥٩

الدوحة - قطر